ГАРМОНІИ

УЧЕБНИКЪ

составленъ

А. Казбирюкомъ

профессоромъ теоріи музыки

при Кіевскомъ Музыкальномъ Училищѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго

Цѣна Гармоніи 1 р. 50 к.

„ Сборнику Задачъ 75 к.

С.-Петербургъ, у А. Іогансена.

Невскій просп., № 44, противъ Гостинаго двора.

1883.

ПРИМѢЧАНІЕ: Приложеніемъ къ „Руководству къ практическо
Гармоніи“ служитъ „Сборникъ Задачъ“, составленный А. Казб

ГАРМОНІИ.

УЧЕБНИКЪ

составленъ
А. Казбирюкомъ
профессоромъ теоріи музыки
при Кіевскомъ Музыкальномъ Училищѣ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго

Цѣна Гармоніи 1 р. 50 к.
„ Сборнику Задачъ 75 к.

С.-Петербургъ, у А. Іогансена.
Невскій просп., № 44, противъ Гостиннаго двора.
1883.

ПРИМѢЧАНІЕ: Приложеніемъ къ „Руководству къ практическому Гармоніи" служитъ „Сборникъ Задачъ", составленный А. Казбирю

ГАРМОНІЯ.

Гармонія есть ученіе объ аккордахъ. Она разсматриваетъ какъ происхожденіе и образованіе аккордовъ, такъ и ихъ сочетанія и послѣдованія одного за другимъ. Такъ какъ аккордъ есть совокупность отдѣльныхъ звуковъ различной высоты, расположенныхъ одинъ надъ другимъ на опредѣленныхъ разстояніяхъ, то для изученія аккордовъ необходимо познакомиться съ интервалами.

Объ интервалахъ.

Интерваломъ называется отношеніе двухъ звуковъ различной высоты или разность ихъ по высотѣ. Интервалъ (промежутокъ) образуется только въ томъ случаѣ, если звуки удалены одинъ отъ другого на какое нибудь разстояніе; это разстояніе обыкновенно измѣряется или количествомъ ступеней, такъ какъ оба данные звука могутъ быть всегда отнесены къ какой-либо гаммѣ,—или же количествомъ тоновъ и полутоновъ. Отъ количества ступеней зависитъ названіе интервала (родъ его), отъ количества тоновъ и полутоновъ—величина (видъ его).

Интервалы всегда измѣряются снизу вверхъ, при чемъ нижній тонъ принимается за основаніе интервала *). Очень часто понятіе *интервалъ* примѣняется не къ промежутку между тонами, а къ верхнему тону, считая его отъ нижняго. Названія интерваловъ слѣдующія: прима (первая), секунда (вторая), тэрція (третья), кварта (четвертая), квинта (пятая), секста (шестая), септима (седьмая), октава (осьмая); какъ видно, эти названія находятся въ зависимости отъ порядка мѣстъ, занимаемыхъ верхними тонами по отношенію къ нижнему, который считается первымъ. Прима или однозвучіе въ сущности не интервалъ, потому что представляетъ сліяніе двухъ звуковъ равной высоты;

---

*) См. стр. 6.

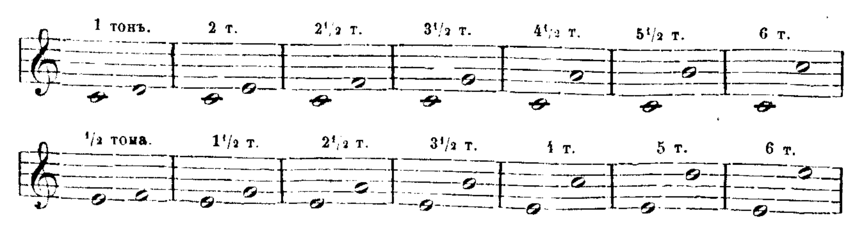
она принята только за исходную точку измѣренія интерваловъ. Интервалы обозначаются соотвѣтствующими цифрами.



Интервалы, выходящіе изъ предѣловъ октавы, носятъ такія названія: нона, дэцима, ундэцима, дуодэцима, тэрцдэцима, квартдэцима; иначе: секунда, тэрція, кварта, квинта, секста, септима черезъ октаву. Изъ нихъ, какъ увидимъ впослѣдствіи, наибольшей самостоятельностью отличается *нона.*

При опредѣленіи названій интерваловъ нижній изъ двухъ данныхъ тоновъ считается за основаніе и въ то же время за первый (приму), хотя бы этотъ нижній тонъ и былъ не первою ступенью гаммы, а какою угодно.

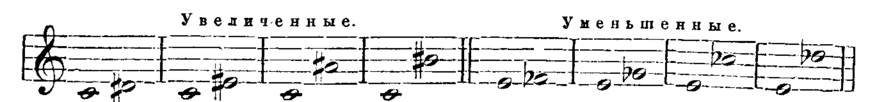
Интервалы можно строить на всѣхъ ступеняхъ мажорной и минорной гаммъ; хотя названія ихъ и будетъ всегда одинаковы, но они будутъ разниться по величинѣ; дѣйствительно: если-бы гаммы состояли изъ однихъ цѣлыхъ тоновъ или изъ однихъ полутоновъ, то интервалы на разныхъ ступеняхъ были-бы одинаковы, но такъ какъ въ гаммѣ кромѣ тоновъ есть еще и полутоны, то не вездѣ одинаковые интервалы будутъ одинаковой величины; разница интерваловъ по величинѣ всегда *полутонъ*. Приводимъ для примѣра интервалы, построенные на *тоникѣ* и *медіантѣ* мажорной гаммы.



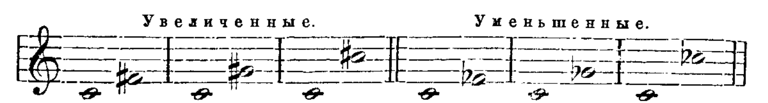
Сравнивая въ обѣихъ строчкахъ интервалы одинаковыхъ названій, находимъ, что *секунды*, *тэрціи*, *сексты* и *септимы* отличаются на полтона одна отъ другой; поэтому названные интервалы верхняго ряда будутъ *большими*, а нижняго—малыми. *Кварта*-же, *квинта* и *октава* не измѣняются; онѣ носятъ названіе *чистыхъ* интерваловъ.

Хроматическое измѣненіе большихъ интерваловъ чрезъ повышеніе верхняго тона (или пониженіе нижняго) даетъ *увели-*

ченные; въ малыхъ пониженіе верхняго тона (или повышеніе нижняго) даетъ уменьшенные. Напр.



Точно также и тѣмъ-же путемъ изъ чистыхъ интерваловъ образуются увеличенные и уменьшенные.

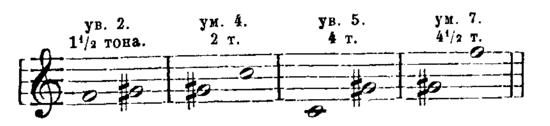


Въ мажорной гаммѣ, однакожь, есть увеличенная кварта и уменьшенная квинта, произшедшія естественнымъ путемъ, т. е. безъ хроматическаго измѣненія: ув. 4 на IV-й ступени и ум. 5 на VII-й ступени.



И такъ, въ мажорной гаммѣ на различныхъ ступеняхъ строются интервалы, различные по количеству тоновъ и полутоновъ. Малыя секунды находятся на III-й и VII-й ступеняхъ, большія на остальныхъ; большія тэрціи на I, IV и V-й, остальныя малыя; всѣ кварты чистыя кромѣ увеличенной на IV ст.; всѣ квинты также чистыя, кромѣ уменьшенной на VII-й ст.; малыя сексты на III, VI и VII, остальныя большія; большія септимы на I-й и IV-й, остальныя малыя; наконецъ всѣ октавы чистыя.

Въ гармонической минорной гаммѣ, кромѣ вышепоименованныхъ, находятся еще четыре новые интервала: увеличенная секунда, уменьш. кварта, увелич. квинта и уменьш. септима; они произошли отъ хроматическаго повышенія или верхняго или нижняго тона первоначальнаго интервала.



Кромѣ того, такъ какъ расположеніе тоновъ и полутоновъ въ минорной гаммѣ иное, то и мѣста, занимаемыя интервалами, другія. Малыя секунды находятся на II, V и VII ст. увелич.

секунда — на VI-й; большія тэрціи — III, V, VI; увеличенныя кварты—на IV и VI; уменьшенная кварта—на VII; уменьшенная квинта—на II и VII, увеличенная квинта—на III-й. Малыя сексты — на I, V и VII; большія септимы — на I, III и VI; уменьшенная септима—на VII.

Всѣ октавы чистыя, какъ и въ мажорѣ.



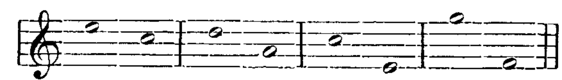
Кромѣ интерваловъ въ мажорной и минорной гаммахъ, могутъ образоваться помощію хроматическихъ измѣненій и такіе, которые не принадлежатъ ни тому, ни другому наклоненію. Сюда относятся: уменьшенная секунда, уменьшенная и увеличенная тэрціи, дважды увеличенная кварта, дважды уменьшенная квинта, уменьшенная и увеличенная сексты, увеличенная септима, увеличенный униссонъ, увеличенная и уменьшенная октавы.



Изъ нихъ наиболѣе употребительны, какъ увидимъ впослѣдствіи, интервалы, обозначенные NB.

Въ нѣкоторыхъ рѣдкихъ случаяхъ интервалы считаются отъ верхняго тона къ нижнему; для точнаго опредѣленія такого

интервалла стоитъ только прибавить къ названію интервалла слово *суб* или *нижній*, напр. данные интервалы



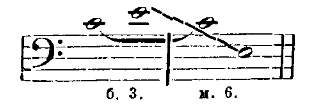
слѣдуетъ читать такъ: нижняя тэрція, субкварта, нижняя секта, нижняя нона.

Обращеніе интерваловъ.

Обращеніе называется взаимное перемѣщеніе тоновъ интервалла, при чемъ бывшій нижній тонъ или основаніе интервалла дѣлается верхнимъ и наоборотъ. Обращеніе можетъ происходить или на разстояніи октавы, или дэцимы, или дуодэцимы; но наиболѣе употребительно октавное обращеніе. При обращеніи измѣняется родъ и видъ интервалла, т. е. его названіе и величина. Возьмемъ для примѣра интервалъ *c—e* и обратимъ его, т. е. перенесемъ нижнее *c* на октаву вверхъ, оставляя *e* на мѣстѣ.

И такъ изъ нашего  примѣра мы видимъ,

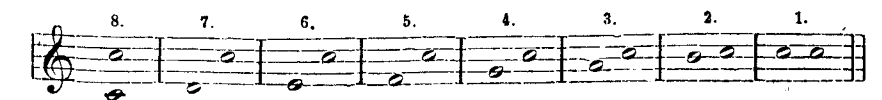
что *большая тэрція* превратилась въ *малую сексту*; результатъ былъ-бы совершенно одинаковъ, если-бъ вмѣсто нижняго тона перенести верхній на октаву внизъ.



При обращеніи униссонъ даетъ октаву, секунда—септиму, тэрція—сексту, кварта—квинту и наоборотъ. Выразимъ сказанное цифрами: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.



Перенося основной тонъ на октаву вверхъ, получимъ:



При обращеніи большіе интервалы дѣлаются малыми и на оборотъ, чистые остаются чистыми, увеличенные — уменьшенными и наоборотъ.

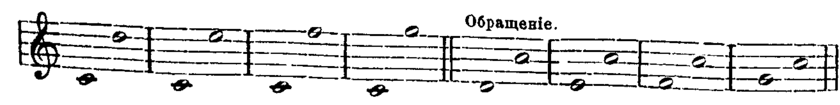


И здѣсь мы также убѣждаемся въ справедливости правила.

Обращеніе для интерваловъ бо̀льшихъ октавы немыслимо, потому-что, какой-бы тонъ ни перемѣстился на октаву, онъ все таки относительно другаго будетъ занимать прежнее мѣсто, т. е. если онъ былъ нижнимъ и останется нижнимъ и наоборотъ, напр.



Для подобныхъ интерваловъ было-бы возможно двойное обращеніе, состоящее въ томъ, что одновременно съ нижнимъ тономъ, идущимъ вверхъ на октаву, верхній перемѣщается внизъ на октаву, напр.



Приведенный примѣръ подтверждаетъ выше сказанное.

Консоннансы и диссонансы.

Интервалы можно разсматривать двояко: 1) какъ промежутки между двумя послѣдовательными тонами—мелодичискіе интервалы, 2) какъ промежутки между двумя совмѣстно-звучащими тонами—гармоничекіе. Во второмъ случаѣ оба тона, звуча одновременно, образуютъ такъ называемое *созвучіе*, болѣе или менѣе пріятное для слуха.

Въ смыслѣ звуковой красоты всѣ созвучія подраздѣляются на консоннансы и диссонансы; консоннансы болѣе благозвучны, диссонансы — менѣе. Консоннансы въ свою очередь раздѣляются на совершенные и несовершенные; къ первымъ принадлежатъ: униссонъ, октава, чистая квинта и иногда чистая кварта; ко вторымъ: обѣ терціи (т. е. большая и малая) и обѣ сексты.

Диссонансы суть: секунды, септимы, кварты, ноны, а также всѣ увеличенные и уменьшенные интервалы.



Наибольшею рѣзкостью изъ диссонансовъ обладаютъ тѣ, которые удалены отъ совершенныхъ консоннансовъ на полутонъ, слѣдовательно: малая секунда, увеличенная кварта, большая септима и малая нона.

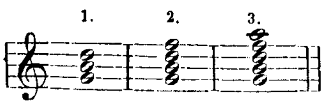
Диссонансы, обозначенные крестиками, самостоятельнаго значенія не имѣютъ, такъ какъ они звучатъ энгармонически равно съ несовершенными консоннансами; они имѣютъ характеръ диссонансовъ только въ присутствіи третьяго и четвертаго тоновъ аккорда, о чемъ подробно рѣчь будетъ впереди.

Ученіе о Гармоніи.

Гармоніей или аккордомъ называется совокупность нѣсколькихъ звуковъ, обыкновенно не менѣе трехъ, звучащихъ одновременно. Звуки располагаются одинъ отъ другаго на различныхъ интерваллахъ; интервалы считаются всегда отъ самаго нижняго тона (бассоваго), который имепуется основнымъ тономъ аккорда. Изъ статьи объ интерваллахъ намъ уже извѣстно подраздѣленіе интерваловъ на консонирующіе и диссонирующіе; слѣдовательно аккорды, содержащіе въ себѣ тэрціи, квинты, сексты, октавы, считая отъ основнаго тона,– будутъ аккордами консонирующими*); аккорды, содержащіе въ себѣ кварты, секунды, септимы, считая отъ основнаго тона,—будутъ аккордами диссонирующими. Отсюда естественное подраздѣленіе аккордовъ на консонирующіе и диссонирующіе. Первые въ своихъ сочетаніяхъ и послѣдованіяхъ съ другими аккордами не подчиняются ни какимъ особымъ правиламъ и называются также аккордами самостоятельными; вторые, напротивъ, должны быть соединяемы съ разъ на всегда опредѣленными аккордами и переходъ ихъ въ эти опредѣленные аккорды называется *разрѣшеніемъ*. Кромѣ того аккорды можно еще раздѣлить на основные и обращенные.

Аккорды основные.

Основнымъ аккордомъ называется аккордъ, построенный по тэрціямъ, т. е. такой, въ которомъ каждый высшій тонъ отстоитъ отъ своего ближайшаго низшаго на разстояніе большой или малой тэрціи, считая же отъ басса интервалы будутъ: тэрція, квинта, септима и нона, напр.



Первый изъ приведенныхъ аккордовъ состоитъ изъ тэрціи и квинты, второй — изъ тэрціи, квинты и септимы, третій — изъ тэрціи, квинты, септимы и ноны.

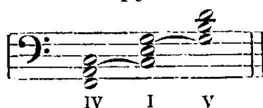
*) Квинта и секста, находясь одновременно въ аккордѣ, сами образуютъ между собою диссонансы секунды или септимы.

дами или сродство, самое же сродство называется *квинтовымъ*, потому-что квинта одного аккорда служитъ основнымъ тономъ другому или на оборотъ.

Въ примѣрахъ пятомъ и шестомъ общаго тона между аккордами нѣтъ, слѣдовательно нѣтъ и видимой внѣшней связи; но оба они принадлежатъ одной и той же тональности и кромѣ того сродны порознь одному и тому-же тоническому трезвучію— это называется внутренней связью или сродствомъ 2-й степени.



Для большей ясности отношеній между главными трезвучіями лада напишемъ ихъ одно за другимъ въ такомъ порядкѣ:



Въ этомъ примѣрѣ каждое послѣдующее трезвучіе построено на квинтѣ предъидущаго.

Сродство между минорными трезвучіями.

Сказанное объ отношеніяхъ между мажорными трезвучіями относится и къ минорнымъ. Если два минорныя трезвучія будутъ имѣть одинъ общій тонъ, то сродство между ними квинтовое; въ случаѣ общаго тона нѣтъ — сродство 2-й степени. Такимъ образомъ трезвучія II и VI, III и VI находятся въ квинтовомъ сродствѣ, трезвучія же II и III—во второй степени.

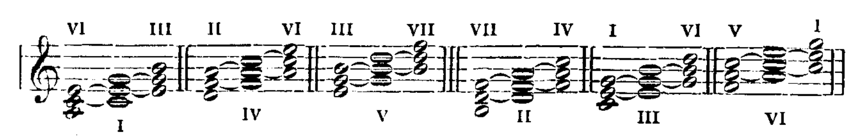


О сродствѣ между мажорными и минорными трезвучіями.

Есть еще одинъ случай сродства между мажорными и минорными трезвучіями; такое сродство называется *тэрцевымъ*, потому что на тэрціи одного аккорда построенъ другой или на оборотъ; аккорды въ тэрцевомъ сродствѣ имѣютъ два общихъ тона. Къ каждому мажорному аккорду находятся въ тэрцевомъ

сродствѣ два минорныхъ: одинъ тэрціей ниже, другой терціей выше, исключеніе составляетъ доминантовое трезвучіе, имѣющее сверху въ тэрцовомъ сродствѣ уменьшенное трезвучіе. Точно также и всякое минорное имѣетъ по два мажорныхъ трезвучія въ тэрцевомъ сродствѣ за исключеніемъ II-й ст., къ которому снизу въ тэрцевомъ сродствѣ будетъ уменьшенное трезвучіе.

Таблица тэрцоваго сродства.



Кромѣ того можетъ быть сродство 2-й степени между мажорными и минорными трезвучіями, напр. I—II, III—IV, V—VI.



Въ этомъ примѣрѣ буквой M обозначены мажорныя трезвучія, а буквой m—минорныя.

Чрезвычайно легко опредѣлять различнаго рода сродства между трезвучіями. Для этого стоитъ только помнить, что въ квинтовомъ сродствѣ основные тоны аккордовъ отстоятъ на квинту или кварту, въ тэрцевомъ — на тэрцію и во второй степени — на секунду.

Объ удвоеніи.

Удвоеніемъ называется повтореніе въ той же или высшей октавѣ одного изъ тоновъ трезвучія. Удваивать можно всякій тонъ трезвучія; однакожь чаще всего отдается предпочтеніе основному тону, потомъ квинтѣ, тэрція же удваивается только при особенныхъ обстоятельствахъ, къ чему будемъ имѣть случай не разъ вернуться. Удвоеніе какого-либо интервалла трезвучія не измѣняетъ его звуковаго характера, а только придаетъ больше звучности и полноты; трезвучіе съ удвоеннымъ тономъ не перестаетъ быть трезвучіемъ.



Примѣры *а*, *в* и *д* не имѣютъ никакого смысла на фортепіано, но только въ голосахъ и инструментахъ.

И такъ, съ помощію удвоенія трехтонный аккордъ превратился въ четырехтонный, или, говоря иначе, четырехголосный.

Примѣчаніе. Разъ на всегда замѣтимъ здѣсь, что во всѣхъ нашихъ послѣдующихъ упражненіяхъ мы будемъ пользоваться четырехголосными аккордами, представляя себѣ тоны аккорда снизу вверхъ голосами, соотвѣтствующими хоровымъ: бассъ, тэноръ, альтъ, сопранъ. Такъ напр. въ примѣрѣ *б*: *с*—бассъ, *е*—тэноръ, *д*—альтъ и *с*—сопранъ. При этомъ бассомъ можетъ быть тонъ какой угодно низкій или высокій, лишь-бы онъ былъ самымъ нижнимъ топомъ въ данномъ аккордѣ. Тоже замѣчаніе относится и къ другимъ голосамъ. Басъ и сопранъ называются крайними голосами, тэноръ и альтъ—средними.

Перестановки.

Всякій четырехголосный аккордъ съ удвоеніемъ основнаго тона допускаетъ шесть различныхъ положеній, называемыхъ перестановками или расположеніями; онѣ происходятъ отъ взаимнаго перемѣщенія трехъ верхнихъ голосовъ надъ бассомъ.



Цифры подъ бассомъ показываютъ, какой интервалъ образуется между сопраномъ и бассомъ; это называется положеніемъ аккорда. Такимъ образомъ говорятъ: первый и четвертый аккорды находятся въ положеніи октавы, второй и пятый въ положеніи квинты, третій и шестой въ положеніи тэрціи. Изъ шести различныхъ расположеній трезвучія первое, третье и пятое будутъ тѣсными; второе же, четвертое и шестое — широкими. Тѣснымъ расположеніемъ аккорда называется такое, въ которомъ три верхнихъ голоса сближены на столько, что въ промежутки между ними нельзя вставить ни одного тона, принадлежащаго тому же аккорду.

Хотя перемѣщенія трехъ верхнихъ голосовъ и не измѣняютъ сущности аккорда, но онѣ придаютъ ему больше разнообразія; такимъ образомъ, напр., второе перемѣщеніе звучитъ не такъ, какъ четвертое, первое иначе нежели шестое кромѣ того перемѣщенія вводятъ въ трезвучіе новые интервалы, кварты и сексты, считая отъ среднихъ голосовъ.

Примѣчаніе. Кварта въ трезвучіи, считаемая отъ одного изъ среднихъ голосовъ, звучитъ какъ консонансъ.

Трезвучія съ удвоеніемъ тэрціи и квинты даютъ только четыре перестановки.



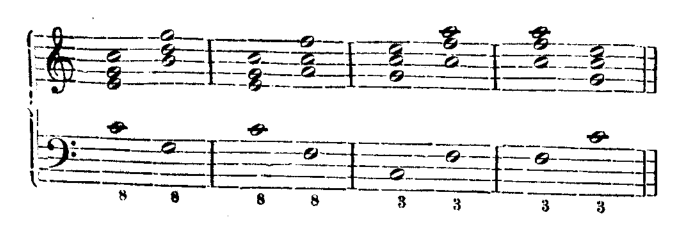
Впрочемъ при правильномъ употребленіи аккордовъ начинающему почти не придется съ ними имѣть дѣла, а потому мы ограничиваемся только примѣромъ.

Соединенія главныхъ трезвучій между собою.

Зная образованіе и конструкцію трезвучій, удвоенія и перестановки, можемъ теперь приступить къ сочетанію ихъ по парно. Начнемъ съ главныхъ трезвучій. Пусть, положимъ, за тоническимъ трезвучіемъ слѣдуетъ доминантовое или за тоническимъ субдоминантовое.



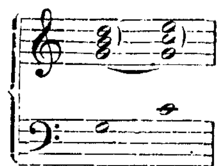
Разсматривая этотъ примѣръ, замѣчаемъ, что оба аккорда находятся въ различныхъ расположеніяхъ, а именно: въ послѣдованіи а) первый въ октавномъ положеніи, а второй въ тэрцевомъ, въ послѣдованіи б) первый въ октавномъ, второй въ квинтовомъ. Это зависитъ отъ того, что при перемѣнѣ аккорда каждый голосъ стремится перейти въ ближайшій аккордовый тонъ, что вполнѣ естественно и сообщаетъ ему мелодичность. (Подъ мелодичностью мы пока будемъ разумѣть плавное или натуральное движеніе голоса секундами). Далѣе въ тѣхъ же примѣрахъ общіе обоимъ аккордамъ тоны остаются въ томъ же голосѣ и въ той же октавѣ. Слѣдующіе примѣры были-бы неправильны:



И такъ вотъ первоначальныя правила для соединенія аккордовъ: 1) оба аккорда должны находиться въ разныхъ положеніяхъ, 2) общій тонъ остается въ томъ же голосѣ и въ той же октавѣ, 3) голоса переходятъ въ ближайшіе аккордовые тоны.

При перемѣнѣ аккордовъ голоса движутся относительно другъ друга разными способами: или въ одну сторону, или въ разныя стороны, или же одинъ голосъ остается, а другой приближается къ нему и удаляется.

Соотвѣтственно этимъ способамъ относительное движеніе голосовъ можно раздѣлить на четыре рода: прямое, параллельное, косвенное или боковое и противуположное. 1) Параллельное движеніе образуется при ходѣ голосовъ въ одномъ направленіи съ сохраненіемъ того же интервалла, какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ между альтомъ и сопраномъ.

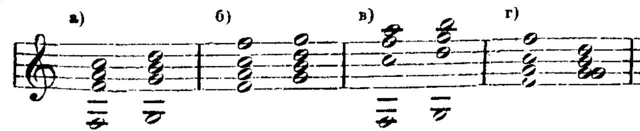


Параллельно двигаться голоса могутъ только тэрціями и секстами. (О параллельныхъ квартахъ будетъ сказано ниже). 2) Прямое движеніе есть ходъ голосовъ также въ одну сторону, но съ измѣненіемъ интерваловъ, какъ въ томъ же примѣрѣ между бассомъ и сопраномъ. 3) Боковое или косвенное движеніе происходитъ тогда, когда одинъ изъ голосовъ покоится а другой приближается къ нему или удаляется отъ него, какъ въ примѣрѣ между тэноромъ и альтомъ.

Наконецъ противоположнымъ движеніемъ называется такое, которое происходитъ отъ различныхъ направленій, принятыхъ ходомъ голосовъ, при чемъ оба голоса сходятся или расходятся, напр. между бассомъ и сопраномъ.



Если соблюсти указанныя выше правила голосоведенія, то главныя трезвучія лада довольно удобно соединяются между собою Однако это не всегда такъ бываетъ: встрѣчаются затрудненія при соединеніи трезвучій во 2-й ст. сродства, какъ въ примѣрѣ.

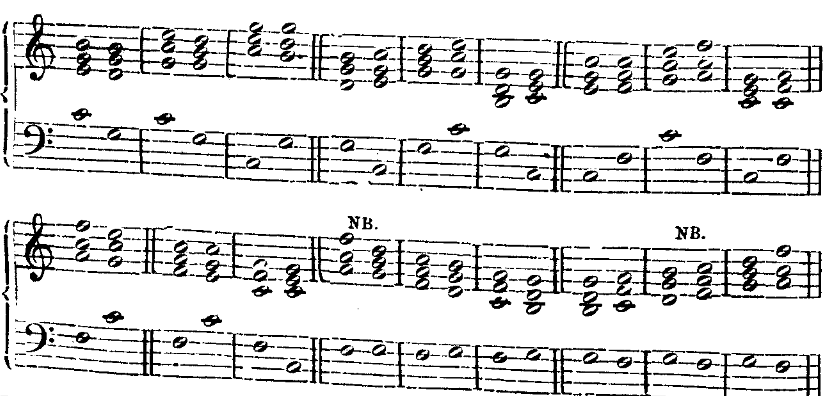


Въ этихъ послѣдованіяхъ между аккордами нѣтъ общихъ тоновъ и всѣ голоса идутъ, согласно правилу, въ ближайшіе аккордовые тоны; но не смотря на то подобное голосоведеніе ошибочно, потому что голоса образуютъ между собой параллельныя квинты и параллельныя октавы, запрещаемыя теоріей. Причина запрещенія параллельныхъ квинтъ находитъ себѣ оправданіе по большей части случаевъ въ ихъ неблагозвучіи; параллельныя же октавы хотя и звучатъ хорошо, но представляютъ, въ сущности, простое удвоеніе одного изъ голосовъ, лишая его черезъ то его гармонической самостоятельности, что въ четырехголосномъ сложеніи терпимо быть не можетъ.

Примѣчаніе. Параллельныя октавы не считаются за ошибку въ томъ случаѣ, когда онѣ удваиваютъ мелодически-выдающійся голосъ напр. на фортепіано или въ оркестрѣ, такъ-какъ онѣ употребляются только для усиленія мелодіи.

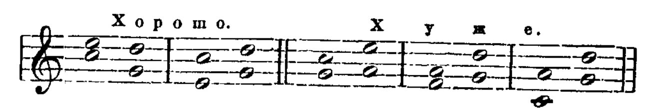
Самое правильное голосоведеніе въ нашемъ примѣрѣ подъ буквою *г*, когда всѣ три верхнихъ голоса идутъ въ ближайшіе аккордовые тоны *внизъ* на встрѣчу басса. Вообще для избѣжанія параллелизма (т. е. параллельныхъ квинтъ и октавъ) слѣдуетъ чаще пользоваться противоположнымъ и косвеннымъ движеніемъ, чѣмъ прямымъ и параллельнымъ. И такъ четвертое правило голосоведенія состоитъ въ 4) веденіи голосовъ въ противуположныя стороны.

Приводимъ примѣры соединеній изъ главныхъ трезвучій въ различныхъ расположеніяхъ.

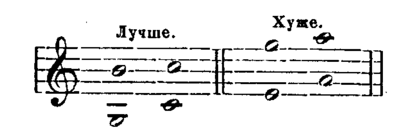


Послѣдованія обозначенныя NB, наименѣе благозвучны по причинѣ такъ называемыхъ скрытыхъ квинтъ между тэноромъ и сопраномъ. Скрытыя квинты отличаются отъ параллельныхъ меньшею рѣзкостью звука и происходятъ при прямомъ движеніи

голосовъ съ какого-либо интервалла на квинту. Онѣ могутъ быть допущены только въ такомъ случаѣ, когда верхній голосъ, образующій квинту, движется плавно, а нижній скачкомъ, но не на оборотъ, напр.



Скрытыя квинты менѣе замѣтны въ среднихъ голосахъ, или между однимъ изъ среднихъ и крайнимъ; тамъ они нерѣдко допускаются. Сказанное о скрытыхъ квинтахъ можетъ быть примѣнимо къ скрытымъ октавамъ; прибавимъ только, что скрытыя октавы звучатъ лучше, если верхній голосъ идетъ на полутонъ вверхъ, а не на цѣлый тонъ.



Гармоническія послѣдованія изъ главныхъ и побочныхъ трезвучій.

Станемъ теперь соединять попарно главныя трезвучія съ побочными. Относительно голосоведенія въ такихъ сочетаніяхъ новаго ничего не приходится сказать. Мы будемъ дѣлать замѣчанія для каждаго частнаго случая, выдающагося какой-либо особенностію. Напомнимъ еще разъ правила голосоведенія: 1) всѣ голоса переходятъ плавнымъ движеніемъ въ аккордовые тоны, 2) общій тонъ удерживается въ томъ же голосѣ и въ той же октавѣ, 3) голоса ведутся предпочтительнѣе въ противоположномъ и боковомъ движеніяхъ, 4) аккорды должны быть въ различныхъ расположеніяхъ.—Впослѣдствіи мы убѣдимся изъ опыта въ необходимости нарушенія предложенныхъ правилъ.

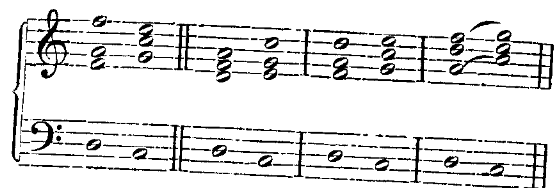
Впрочемъ и теперь относительно перваго правила можемъ сказать слѣдующее: оно сохраняетъ полную силу только для трехъ верхнихъ голосовъ; что-же касается басса, то онъ обыкновенно движется скачками (на интервалы большіе секунды): эти скачки неизбѣжны, потому что въ бассу находятся основные тоны трезвучій, удаленныхъ на тэрцію, кварту или квинту,—кромѣ того подобные скачкообразные ходы вполнѣ свойственны этому голосу и въ характерѣ его. При соединеніяхъ главныхъ трезвучій строя мы имѣли дѣло съ квинтовымъ сродствомъ и со

сродствомъ 2-й степени; теперь же придется сочетать и аккорды въ тэрцевомъ сродствѣ.

Соединенія тоническаго трезвучія со всѣми остальными ступенями.



Два изъ этихъ соединеній представляютъ тэрцевое сродство: I—III, I—VI; легко замѣтить, что второе правило выполнено буквально, т. е. два общихъ тона остались въ тѣхъ же голосахъ и на тѣхъ же мѣстахъ, а третій голосъ пошелъ въ противоположную съ бассомъ сторону. Примѣръ *д* звучитъ хуже вслѣдствіе скрытыхъ квинтъ между бассомъ и сопраномъ, а также вслѣдствіе слишкомъ большаго скачка въ бассу на сексту; тоже самое слѣдуетъ замѣтить и о примѣрѣ *з* (скрытыя октавы). Здѣсь будетъ кстати упомянуть, что бассъ не долженъ дѣлать скачковъ, превышающихъ интервалъ квинты; такъ вмѣсто сексты вверхъ, онъ можетъ идти на тэрцію внизъ, вмѣсто септимы, какъ въ примѣрѣ *i*,—на секунду внизъ. Единственный позволительный большой скачокъ—на октаву вверхъ и внизъ. Въ примѣрѣ *а* мы находимъ скрытыя квинты между сопраномъ и тэноромъ, которыя уничтожаются въ примѣрѣ *б* удвоеніемъ тэрціи втораго аккорда, или въ примѣрѣ *в*—другимъ расположеніемъ аккордовъ. И такъ тэрцію иногда бываетъ необходимо удвоить, но лучше минорную, а не мажорную. Въ случаѣ обратнаго слѣдованія аккордовъ, т. е. при ходѣ басса на секунду внизъ, тэрцію слѣдуетъ удвоить въ первомъ аккордѣ, хотя это не всегда необходимо.



Въ послѣднемъ тактѣ этого примѣра мы находимъ скрытыя квинты, звучащія довольно мягко по причинѣ плавнаго движенія верхняго голоса. Примѣръ *л* представляетъ послѣдованіе двухъ квинтъ, изъ которыхъ одна чистая, а другая уменьшенная; это допускается всегда, но обратное послѣдованіе за уменьшенной чистой квинтой достойно порицанія.

Изъ разсмотрѣнія предъидущихъ примѣровъ мы убѣждаемся въ томъ, что ходъ басса на тотъ или другой интервалъ всегда опредѣленно указываетъ на сродство между аккордами, такъ: ходъ басса на кварту или квинту опредѣляетъ квинтовое сродство, на тэрцію—тэрцевое, на секунду—сродство 2-й степени. Въ первомъ случаѣ между аккордами одинъ общій тонъ, во второмъ—два, въ третьемъ случаѣ общаго тона нѣтъ и *голоса должны двигаться въ противуположномъ съ бассомъ направленіи*, при чемъ одинъ изъ нихъ неизбѣжно сдѣлаетъ скачекъ въ тэрцію. Примѣръ *м* очевидно погрѣшаетъ противъ 4-го правила голосоведенія, такъ какъ оба аккорда находятся въ положеніи тэрціи; однако это не можетъ считаться за ошибку, потому что не произошло параллельныхъ квинтъ и октавъ, параллельныя же тэрціи, какъ намъ извѣстно, допускаются.

Примѣчаніе. Совѣтуемъ учащемуся продѣлать всевозможныя соединенія изъ трезвучій различныхъ ступеней на подобіе того, какъ мы сдѣлали это съ первою ступенью, т. е. соединять II-ую послѣдовательно съ прочими, потомъ III-ю и т. д. въ различныхъ расположеніяхъ и въ различныхъ ладахъ. Составленныя такимъ образомъ соединенія проигрывать на фортепіано.

О кадансахъ.

Нѣкоторыя изъ сочетаній трезвучій по парно приняты какъ опредѣленныя и постоянныя для заключенія гармонической фразы; такія заключительныя формулы носятъ названіе *кадансовъ* или *каденцій*. Наиболѣе употребительныхъ каденцій три: автентическая, плагальная и половинная *).

Автентическая каденція составляется изъ доминантоваго трезвучія, за которымъ слѣдуетъ тоническое.

*) О другихъ каденціяхъ будетъ возможно упомянуть только впослѣдствіи.

Примѣчаніе. Тоническое трезвучіе на I-й ст. мажора есть наиболѣе совершенный изъ аккордовъ самостоятельныхъ; оно производитъ на слухъ впечатлѣніе покоя и удовлетворенія, а потому служитъ чаще всего началомъ сочиненія и всегда концемъ. Съ доминантовымъ и субдоминантовымъ трезвучіями оно находится въ самой естественной связи, а потому такія его сочетанія приняты какъ постоянныя заключительныя.

Автентическая каденція бываетъ двухъ родовъ: совершенная и несовершенная. Совершенной она можетъ быть при исполненіи слѣдующихъ условій: 1) оба аккорда должны быть въ основномъ положеніи, 2) доминантовое трезвучіе должно быть въ положеніи тэрціи (вводный тонъ), а тоническое въ положеніи октавы и 3) доминантовое трезвучіе ставится на слабомъ времени такта, а тоническое на сильномъ слѣдующаго. Несоблюденіе одного изъ этихъ условій превращаетъ каденцію въ несовершенную.



Примѣръ *д* даетъ поводъ сказать нѣсколько словъ о вводномъ тонѣ.

Водный тонъ, какъ предпослѣдная ступень гаммы, находится всегда въ опредѣленномъ мелодическомъ отношеніи къ тоникѣ, т. е переходитъ на полуступень вверхъ; переходъ этотъ въ особенности необходимъ при сочетаніи V-й и I-й ступени.

Въ нашемъ примѣрѣ вводный тонъ *si* переходитъ скачкомъ въ *sol*, что на фортепіано не производитъ непріятнаго впечатлѣнія (по причинѣ одинаковости тэмбра), но въ голосахъ и инструментахъ замѣтно. Кромѣ того непріятный эффектъ неправильнаго разрѣшенія вводнаго тона въ нашемъ примѣрѣ сглаживается еще и тѣмъ обстоятельствомъ, что мы слышимъ послѣ него въ той же октавѣ тонику, т. е. его разрѣшеніе, хотя и въ другомъ голосѣ.

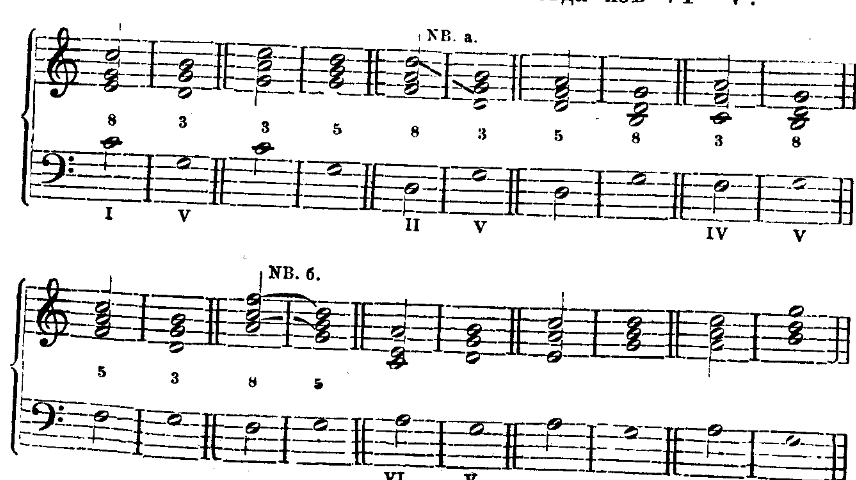


Неправильность разрѣшенія будетъ замѣтнѣе, если вводный тонъ находится, вверху, какъ въ примѣрѣ *а* (разрѣшеніе слышится октавой ниже); въ примѣрахъ *б*, *в* и *г* нѣтъ надобности вводный тонъ вести вверхъ, потому-что въ аккордахъ на слабыхъ временахъ тактовъ есть гармоническій тонъ *a*. Кромѣ того въ примѣрѣ *г* при перемѣнѣ аккорда общій тонъ *e* остается въ той же октавѣ, но переходитъ въ другой голосъ (изъ тэнора въ альтъ), что, какъ увидимъ впослѣдствіи, бываетъ необходимо для приданія бо́льшей подвижности голосамъ.

Плагальная или церковная каденція составляется изъ субдоминантоваго и тоническаго трезвучій; въ этой каденціи должны быть соблюдены только два правила: ритмическое и гармоническое, т. е. оба аккорда должны быть въ основныхъ положеніяхъ, субдоминантовое трезвучіе на слабомъ времени, а тоническое на сильномъ времени слѣдующаго такта. Расположеніе аккордовъ здѣсь почти не принимается въ разсчетъ.



Половинная каденція отличается отъ предъидущихъ тѣмъ, что ставится въ срединѣ гармонической фразы. Она составляется изъ I—V, II—V, IV—V и иногда изъ VI—V.



Каденція изъ II и V ст., означенная NBa., представляетъ примѣръ неправильнаго голосоведенія; въ ней хотя аккорды и находятся въ квинтовомъ сродствѣ, но голоса идутъ скачками и общій тонъ *d* переходитъ на октаву внизъ. Для мелодическаго разнообразія подобные ходы могутъ быть допущены, подъ условіемъ, впрочемъ, хода басса въ противоположную сторону. Въ каденціи NBб. находимъ скрытыя квинты $\frac{d}{g}$; въ ней оба аккорда находятся во 2-й степени сродства и слѣдовало-бы для избѣжанія скрытыхъ квинтъ удвоить тэрцію втораго аккорда, но эта тэрція есть *вводный тонъ*, который *въ простомъ четырехголосномъ сложеніи рѣдко удвоивается*. Объ исключеніяхъ изъ этаго правила будетъ упомянуто впослѣдствіи. Удвоеніе большой тэрціи аккорда въ особенности когда она вводный тонъ, придаетъ аккорду характеръ нѣкоторой рѣзкости.

Уменьшенное трезвучіе.

Уменьшенное трезвучіе построено на вводномъ тонѣ мажорнаго лада и состоитъ изъ малой тэрціи и уменьшенной квинты. Оно единственный диссонирующій аккордъ изъ всѣхъ трезвучій мажора и въ соединеніяхъ своихъ съ прочими ступенями подчиняется нѣкоторымъ законамъ. Соединеніе его съ тоническимъ трезвучіемъ называется разрѣшеніемъ; соединеніе съ остальными ступенями образуетъ такъ называемыя ложныя послѣдовательности.

Уменьшенное трезвучіе имѣетъ диссонирующій характеръ отъ присутствія въ немъ уменьшенной квинты, которая должна быть разрѣшена въ опредѣленный интервалъ, а именно въ тоническую тэрцію при ходѣ основнаго тона и квинты на полуступень на встрѣчу другъ къ другу; при этомъ замѣтимъ, что тэрція можетъ двигаться безразлично вверхъ или внизъ, хотя внизъ естественнѣе.



Изъ этихъ примѣровъ видно, что разрѣшеніе уменьшеннаго трезвучія основано на ходѣ вводнаго тона на полутонъ вверхъ въ тонику. Въ простомъ четырехголосномъ сложеніи вводный тонъ нельзя удваивать, такъ какъ онъ идетъ опредѣленно на

полутонъ вверхъ, слѣдовательно, при удвоеніи его въ разрѣшеніи получаются параллельныя октавы.



Впрочемъ удвоеніе вводнаго тона запрещено не безусловно, такъ какъ можно противуположнымъ движеніемъ избѣгнуть параллельныхъ октавъ, ведя удвоеніе на тэрцію внизъ въ квинту тоническаго трезвучія какъ въ слѣдующемъ примѣрѣ.



Голосоведеніе при *а* и *б* лучше; при *в* хуже, потому что неправильность разрѣшенія вводнаго тона выступаетъ замѣтнѣе въ верхнемъ голосѣ и кромѣ того между сопрано и тэноромъ образуются довольно непріятныя по звуку скрытыя квинты.

По той же причинѣ не удваивается въ уменьшенномъ трезвучіи и квинта, ибо пришлось бы одну изъ нихъ вести на цѣлый тонъ вверхъ, черезъ что образовались бы съ бассомъ параллельныя квинты, т. е. уменьшенная и за ней чистая; да и къ тому же уменьшенные интервалы стремятся разрѣшиться въ еще меньшія, слѣдовательно разрѣшеніе уменьшенной квинты въ чистую было-бы не натурально.

При NB мы имѣемъ параллельные униссоны; они также ошибочны, какъ и параллельныя октавы.



И такъ единственный интервалъ, дающій возможность удвоенія, есть тэрція. *Тэрція въ уменьшенномъ трезвучіи должна быть удвоена.* При разрѣшеніи одна изъ тэрцій идетъ на цѣлый тонъ внизъ, другая на цѣлый тонъ вверхъ.



Трезвучіе разрѣшенія при правильномъ голосоведеніи оказывается неполнымъ, т. е. безъ квинты. Замѣтимъ здѣсь, что вообще аккорды съ какимъ либо пропущеннымъ интерваломъ называются неполными. Лучше всего изъ аккорда выбрасывать

квинту, какъ наименѣе важный интерваллъ; тэрція не можетъ быть выпущена, такъ какъ она характеризуетъ аккордъ (мажорный или минорный).

Примѣчаніе. Квинта не выпускается только въ уменьшенномъ и увеличенномъ трезвучіяхъ.

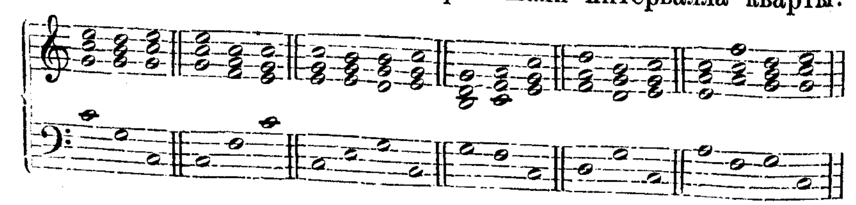
Для полученія полнаго тоническаго трезвучія при разрѣшеніи уменьшеннаго ведутъ одну изъ тэрцій скачкомъ въ квинту I-й ступени, но лучше, если она будетъ идти внизъ (въ противуположную съ бассомъ сторону).



О Секвенціи.

Не ограничиваясь только сочетаніями трезвучій по парно, возьмемъ цѣлый рядъ аккордовъ такой рядъ аккордовъ изъ трехъ и болѣе трезвучій образуетъ гармоническую фразу.

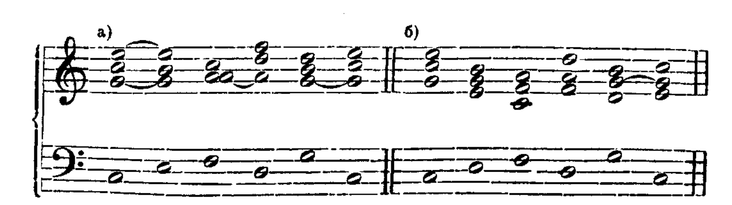
Къ предложеннымъ выше правиламъ слѣдуетъ здѣсь прибавить еще одно: 1) верхній голосъ, какъ наиболѣе выдающійся, долженъ быть мелодиченъ, т. е. его не слѣдуетъ долго оставлять на одномъ и томъ же тонѣ, хотя бы этотъ тонъ и былъ общимъ тономъ въ аккордахъ; 2) голоса, въ особенности верхній, не должны дѣлать скачковъ въ увеличенные и уменьшенные интервалы; 3) скачки позволяются въ трехъ верхнихъ голосахъ подъ условіемъ, чтобъ бассъ шелъ въ противуположную сторону и чтобы они не перевышали интервалла кварты.



Слѣдующіе примѣры неправильны по причинѣ скрытыхъ квинтъ и октавъ, происшедшихъ отъ одновременнаго движенія въ одну сторону скачками во всѣхъ голосахъ.

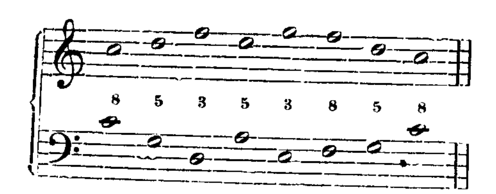


Всѣ вообще гармоническія послѣдованія основываются или на данномъ бассѣ или на данной мелодіи въ верхнемъ голосѣ. Данный бассъ состоитъ изъ ряда основныхъ тоновъ трезвучій, опредѣляющихъ только положеніе ступеней гаммы, но не положеніе аккордовъ,—слѣдовательно остается на произволъ учащагося выбирать положеніе аккордовъ. Впрочемъ, положеніе послѣдующихъ аккордовъ зависитъ отъ положенія перваго, такъ какъ по правилу общіе тоны остаются въ тѣхъ же голосахъ и два ближайшіе аккорда не могутъ быть въ одинаковыхъ расположеніяхъ.

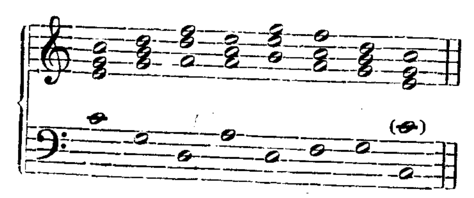


Въ нашемъ примѣрѣ рѣшеніе *а* лучше рѣшенія *б*, потому что во второмъ правило объ общихъ тонахъ не соблюдено.

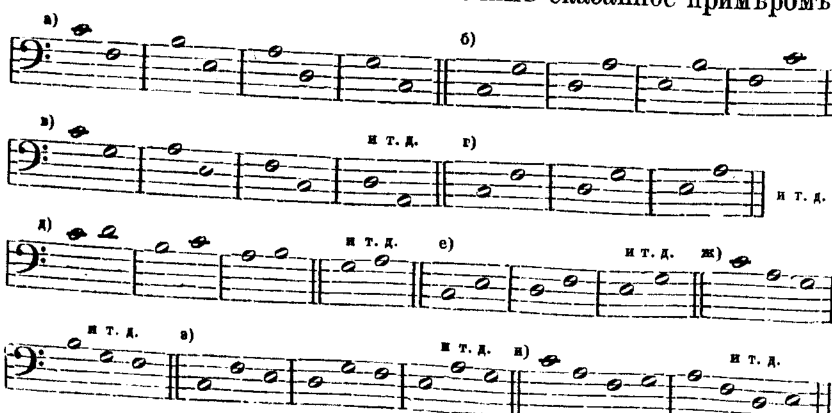
При послѣдующихъ упражненіяхъ слѣдуетъ каждую изъ задачъ передѣлывать по три раза, начиная попеременно съ положенія октавы, тэрціи и квинты; оканчивать же предпочтительнѣе въ октавномъ положеніи. Если основаніемъ для гармонической фразы служитъ мелодія въ верхнемъ голосѣ, то для гармонизаціи слѣдуетъ каждый тонъ ея представлять за тэрцію, квинту или октаву основнаго бассоваго тона, сообразно съ чѣмъ и составляется сначала бассъ, а потомъ вписываются средніе голоса. Слѣдуетъ однако замѣтить, что при выборѣ басса нужно руководствоваться естественными отношеніями между аккордами, т. е. квинтовымъ и тэрцевымъ сродствомъ,—сродство же 2-й ст. допускается рѣже, потому что ведетъ къ ошибочнымъ параллелизмамъ. Пусть напр. дана такая мелодія для гармонизаціи: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{c}}$. Припишемъ къ ней сначала бассы соотвѣтственно цифрамъ: 8, 5, 3, 5, 3, 8, 5, 8.



Послѣ этого уже не трудно вписать средніе голоса, по возможности располагая ихъ ближе къ верхнему (въ тѣсномъ расположеніи аккордовъ).



Данный бассъ можетъ быть построенъ произвольно, т. е. основные тоны аккордовъ слѣдуютъ одинъ за другимъ безъ опредѣленнаго порядка, — или же по какому-либо мелодическому закону. Въ послѣднемъ случаѣ произвольно избранная мелодическая фигура (мотивъ) повторяется безъ измѣненій на всѣхъ ступеняхъ гаммы поочередно. Пояснимъ сказанное примѣромъ

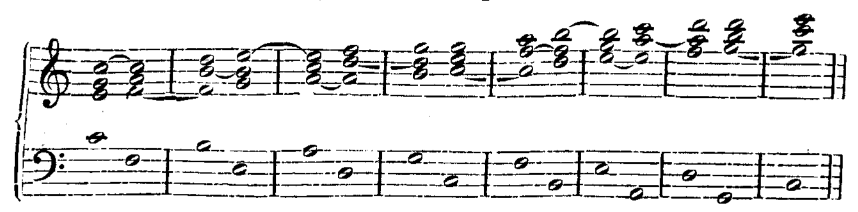


Подобные приведеннымъ ходы басса называются *секвензными*, а самыя гармоническія послѣдованія — *секвенціями*. Наиболѣе употребительны секвенціи подъ буквами *а* и *б*; онѣ называются квартовой и квинтовой секвенціями или секвенціями изъ аккордовъ въ квинтовомъ сродствѣ. Въ секвенціяхъ не только бассъ, но и другіе голоса сохраняютъ опредѣленный мотивъ, что достигается повтореніемъ одинаковыхъ расположеній аккордовъ

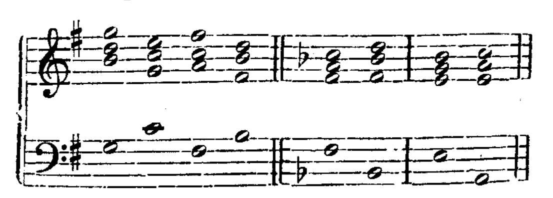
при повтореніи бассоваго мотива на другой степени. Какъ видно изъ примѣра *а*, порядокъ ступеней въ квартовой секвенціи слѣдующій: I, IV, VII, III, VI, II, V, I. Въ квинтовой порядокъ обратный, т. е.: I, V, II, VI, III, VII, IV, I. Наиболѣе употребительна секвенція квартовая или нисходящая.



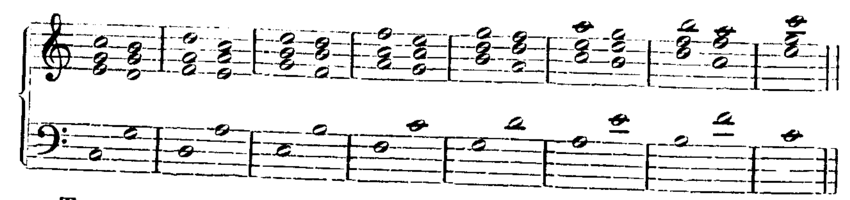
При секвенціи общій тонъ не всегда можетъ оставаться въ томъ же голосѣ, какъ видно изъ нашего примѣра, ибо въ противномъ случаѣ мотивъ секвенціи въ верхнихъ голосахъ постоянно измѣнялся-бы, что съ своей стороны внесло-бы въ такой рядъ нѣкоторый безпорядокъ. Напр. такъ:



Въ мѣстахъ предъидущаго примѣра означенныхъ NB, мы встрѣчаемъ уменьшенное трезвучіе, переходящее не въ I-ю, а въ третью ступень; хотя подобный переходъ довольно неблагозвученъ и противорѣчитъ правиламъ теоріи, но избѣжать его никакъ нельзя, потому что ходъ басса ясно опредѣляетъ слѣдующую ступень. Разрѣшеніе уменьшеннаго трезвучія въ III-ю ступень носитъ названіе *секвензнаго разрѣшенія* или разрѣшенія по секвенціи.—Приводимъ начало секвенцій въ другихъ расположеніяхъ и предоставляетъ окончить ихъ учащемуся.



Секвенція квинтовая или восходящая возможна, но она встрѣчается рѣже по причинѣ своей неосторожности.



Тэрцевая секвенція составляется изъ трезвучій, основные бассы которыхъ идутъ по тэрціямъ вверхъ или внизъ; она также можетъ быть восходящая или нисходящая.



О трезвучіяхъ минорнаго лада.

Трезвучія минорнаго лада основываются на ступеняхъ гармоническаго вида минорной гаммы. Онѣ разнообразнѣе мажорныхъ, потому что въ числѣ ихъ находится также увеличенное трезвучіе—новый диссонирующій аккордъ.



Намъ извѣстно, что наклоненіе (т. е. мажоръ или миноръ) характеризуется медіантами, входящими какъ тэрціи въ трезвучія I и IV-й ступеней; дѣйствительно названные аккорды въ мажорѣ—съ мажорными тэрціями, въ минорѣ—съ минорными; третій же главный аккордъ, доминантовое трезвучіе и въ мажорѣ и въ минорѣ—мажорный, такъ какъ вводный тонъ одинаково необходимъ въ обоихъ наклоненіяхъ. И такъ изъ трехъ главныхъ аккордовъ минора только два—минорные, доминанто-



вое же трезвучіе—аккордъ мажорный. Кромѣ того мы замѣчаемъ въ минорѣ сравнительное изобиліе диссонирующихъ аккордовъ: два уменьшенныхъ и одно увеличенное, что вовсе не способствуетъ гармоническому обогащенію лада, такъ какъ связываніе такихъ аккордовъ всегда представляетъ нѣкоторыя затрудненія.

Сочетаніе консонирующихъ трезвучій минора.

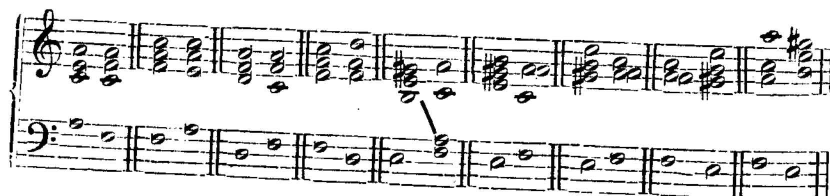
При соединеніи главныхъ трезвучій лада не встрѣчается никакихъ затрудненій; образуются комбинаціи какъ въ мажорѣ, носящія названіе кадансовъ (если онѣ находятся въ концѣ).



Сочетанія подъ буквой *в*, часто встрѣчаемыя въ церковныхъ средневѣковыхъ тонахъ, носятъ спеціальное названіе *фригійскихъ* кадансовъ; въ наши же времена подобныя заключенія неудовлетворительны и должны быть разсматриваемы какъ полукадансы.

Изъ остающихся побочныхъ трезвучій лада только трезвучіе на VI-й ст.—аккордъ консонирующій; съ трезвучіями I и IV ст. оно находится въ тэрцевомъ сродствѣ и можетъ быть употреблено предъ ними и послѣ нихъ; что же касается его соединенія съ трезвучіемъ доминантовымъ, то здѣсь представляется затрудненіе относительно голосоведенія. Дѣйствительно: вспомнимъ, что въ минорѣ между VI и VII ступенями встрѣчается такъ называемая мелодическая увеличенная секунда, нарушающая какъ-бы плавность или текучесть гаммы (причина,—почему для мелодіи употребляется другой видъ гаммы; увеличенная секунда имѣетъ характеръ нѣкоторой грубости, шероховатости и должна

быть избѣгаема въ чистомъ стилѣ. Простой способъ для избѣжанія увеличенной секунды при соединеніи трезвучій V и VI-й ступеней состоитъ въ удвоеніи тэрціи во второмъ аккордѣ; при обратномъ слѣдованіи аккордовъ тэрція удваивается въ первомъ.



Послѣдованіе изъ аккордовъ V и VI ст. какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ называется *ложнымъ* или *прерваннымъ* каденсомъ; оно ставится обыкновенно нѣсколькими аккордами ранѣе полнаго совершеннаго каданса.

О диссонирующихъ трезвучіяхъ минора.

Диссонирующія трезвучія минора могутъ быть или соединяемы съ остальными трезвучіями, или разрѣшаемы. Подъ разрѣшеніемъ мы разумѣемъ переходъ диссонирующаго аккорда въ другой *опредѣленный* консонирующій аккордъ; соединеніе же есть переходъ диссонирующаго аккорда въ *какой-либо* другой аккордъ.

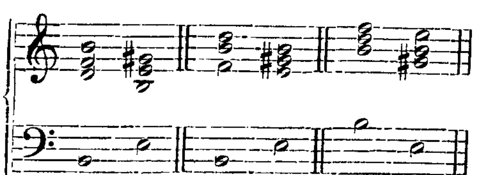
Понятно, что разрѣшеніе основано на внутренней естественной связи между аккордами и потому сāмому будетъ производить удовлетворительное впечатлѣніе на музыкальное чувство.

Разрѣшеніе уменьшеннаго трезвучія VII-й ступени основывается на ходѣ вводнаго тона въ тонику; новаго ничего не приходится здѣсь говорить, ибо по составу своему VII-ыя ступени въ обоихъ наклоненіяхъ одинаковы; только уменьшенная квинта ведется на цѣлый тонъ внизъ въ тэрцію тоническаго трезвучія.

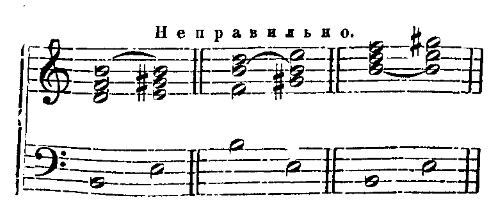


Другое уменьшенное трезвучіе, построенное на II-й ступени, хотя и одинаковаго состава съ трезвучіемъ на VII-й ступени, требуетъ инаго разрѣшенія; оно наиболѣе удовлетворительно

разрѣшается въ трезвучіе на доминантѣ (секвентнымъ порядкомъ), такъ какъ оба трезвучія находятся въ квинтовомъ сродствѣ. Въ этомъ трезвучіи лучше удваивать основной тонъ (II-я ст. гаммы), нежели тэрцію. При переходѣ въ трезвучіе V-й ступени три верхнихъ голоса ведутъ обязательно внизъ, въ какую бы сторону ни направлялся бассъ и хотя-бы образовались скрытыя квинты и октавы.



Изъ примѣра видно, что правило общаго тона не соблюдено, т. е. онъ переходитъ отъ одного голоса въ другой въ той же или въ другой октавѣ; но если бы это правило соблюсти, то можно впасть въ болѣе грубую ошибку —пришлось бы одинъ изъ голосовъ вести на увеличенную секунду вверхъ.

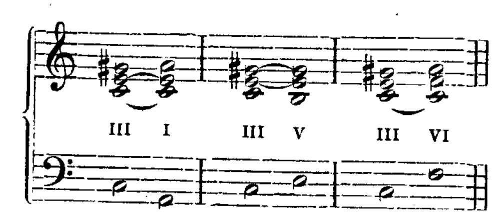


Увеличеніе тэрціи аккорда менѣе выгодно по той причинѣ, что пришлось бы обѣ вести скачками: одну на тэрцію внизъ, другую на уменьшенную квинту внизъ.

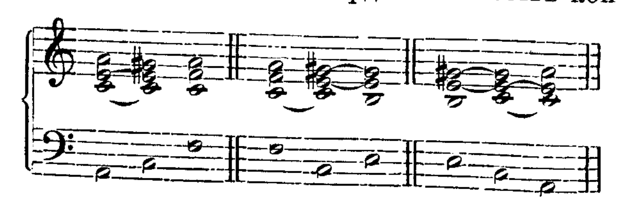
Относительно хода голосовъ на уменьшенную квинту или вообще на какой либо увеличенный, а также уменьшенный интерваллъ, слѣдуетъ разъ на всегда замѣтить, что подобные ходы въ чистомъ голосоведеніи терпимы быть не могутъ отчасти по своей трудности, отчасти по немелодичности. Въ случаѣ неизбѣжности одного изъ подобныхъ интерваловъ отдается предпочтеніе уменьшенному, такъ напримѣръ вмѣсто увеличенной квинты и увеличенной секунды—уменьшенная кварта и уменьшенная септима.

Увеличенное трезвучіе на III-й ступени по характеру звучности наиболѣе рѣзкій изъ аккордовъ. Оно состоитъ изъ большой тэрціи и увеличенной квинты, или же изъ двухъ большихъ

тэрцій. Въ немъ всегда удваивается основной тонъ, въ предѣлахъ тональности*) его разрѣшенія возможны только въ три аккорда: въ I-ю ст., V и VI, причемъ въ двухъ первыхъ разрѣшеніяхъ аккорды будутъ находиться въ тэрцевомъ сродствѣ, а въ послѣднемъ—въ квинтовомъ.



Введеніе увеличеннаго трезвучія въ гармоническій рядъ обусловливается приготовленіемъ основнаго тона или увеличенной квинты; подъ приготовленіемъ диссонанса разумѣется здѣсь появленіе его въ предъидущемъ аккордѣ въ качествѣ консонанса.



Соединенія.

Соединенія диссонирующихъ трезвучій съ другими ступенями менѣе благозвучны и всегда возможны или по причинѣ перехода въ другое диссонирующее трезвучіе или по причинѣ шероховатости голосоведенія.



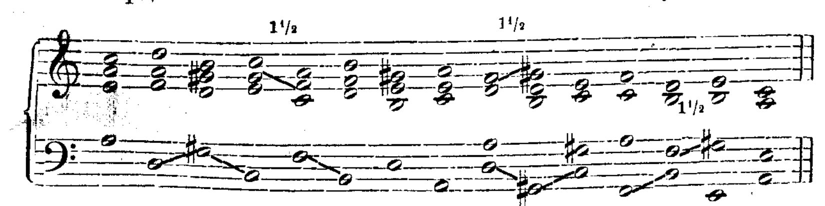
*) Объ энгармоническихъ свойствахъ увеличеннаго трезвучія смотри ниже въ статьѣ объ обращеніи трезвучій.



Изъ всѣхъ сочетаній возможны только обозначенные NB въ прямомъ и обратномъ порядкѣ; кромѣ того въ обратномъ порядкѣ возможно сочетаніе изъ трезвучій II и VI ст., т. е.



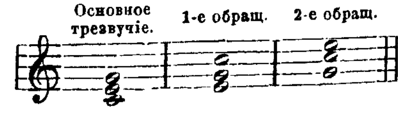
Остальныя сочетанія не употребляются, такъ какъ въ бассу неизбѣжны ходы на увеличенные или уменьшенные интервалы. По той же самой причинѣ не возможна въ минорѣ секвенція изъ аккордовъ исключительно свойственныхъ этому наклоненію.



Въ приведенномъ примѣрѣ въ бассу встрѣчается шесть диссонирующихъ интерваловъ, а въ верхнихъ голосахъ три раза увеличенная секунда. Въ минорѣ возможенъ только небольшой отрывокъ секвенціи, состоящій изъ VI, II, V и I-й ступени.

Обращеніе трезвучій.

Подъ обращеніемъ трезвучія разумѣютъ такую перестановку тоновъ его, когда основной тонъ переносится изъ басса въ одинъ изъ верхнихъ голосовъ, а въ бассу помѣщаются терція или квинта аккорда. Изъ этого слѣдуетъ, что трезвучіе имѣетъ только два обращенія. Интервалы тэрціи и квинты, входившіе въ составъ основнаго трезвучія, превратятся въ его обращеніяхъ въ сексту и кварту.



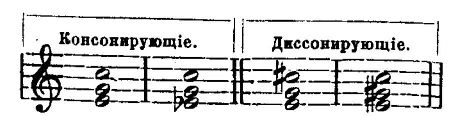
Первое обращеніе состоитъ, считая отъ басса, изъ тэрціи и сексты и называется тэрцсекстаккордомъ или секстаккордомъ; второе обращеніе состоитъ изъ кварты и сексты и называется квартсекстаккордомъ.

Примѣчаніе. Для краткости мы будемъ первое обращеніе обозначать такъ — 6 акк., второе — $^6_4$ акк.

Хотя оба обращенія трезвучій состоятъ изъ тѣхъ же тоновъ, изъ какихъ и основные аккорды, во относительныя размѣщенія ихъ тоновъ придаютъ имъ иной звуковой характеръ или иную звучность.

Секстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ малой тэрціи и малой сексты, 6 акк. минорнаго — изъ большой тэрціи и большой сексты, 6 акк. уменьшеннаго — изъ малой 3-й большой 6-ы, 6 акк. увеличеннаго — изъ большой 3-и и малой 6-ы.

Хотя секстаккорды первыхъ двухъ трезвучій и не заключаютъ въ себѣ диссонансовъ, но тѣмъ не менѣе они въ сравненіи съ основными аккордами — несовершенные аккорды. Секстаккорды отъ уменьшеннаго и увеличеннаго трезвучій — диссонирующіе аккорды.



Квартсекстаккордъ мажорнаго трезвучія состоитъ изъ чистой кварты и большой сексты, $^6_4$ минорнаго — изъ чистой кварты и малой сексты, $^6_4$ уменьшеннаго — изъ увеличенной кварты и большой сексты и наконецъ $^6_4$ увеличеннаго — изъ уменьшенной кварты и малой сексты. Всѣ четыре вида $^6_4$ аккорда причисляются безусловно къ аккордамъ диссонирующимъ по причинѣ присутствія въ нихъ диссонанса кварты.



Тонъ, помѣщающійся въ обращенія въ бассу, уже не называется основнымъ тономъ, а бассовымъ.

Оба обращенія, какъ и основные аккорды, строются на всѣхъ ступеняхъ гаммы, но не нужно смѣшивать 6 аккорда, построеннаго *на* какой либо ступени съ 6 аккордомъ, взятымъ какъ обращеніе *отъ* какой либо ступени; такъ напр. секстаккордъ на III-й ст. *C dur* будетъ $\begin{smallmatrix}c\\g\\e\end{smallmatrix}$, 6 аккордъ отъ III-й ступени будетъ $\begin{smallmatrix}e\\h\\g\end{smallmatrix}$.



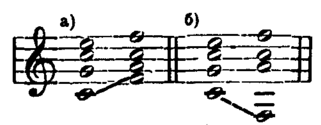
О секстаккордѣ.

Въ 6 аккордѣ, расположенномъ на 4 голоса, обыкновенно удваивается его *секста* (бывшій основной тонъ), или же тэрція (бывшая квинта); удвоеніе *бассоваго тона* (бывшей тэрціи) запрещается не безусловно, а именно въ слѣдующихъ случаяхъ: 1) если черезъ это удвоеніе выигрывается въ красотѣ голосоведенія, 2) если удвоеніе дѣлается въ 6 аккордѣ отъ минорнаго и уменьшеннаго трезвучій. Секстаккордъ съ удвоеніемъ одного изъ своихъ интерваловъ имѣетъ слѣдующій видъ:



Первое и второе удвоенія имѣютъ по четыре расположенія, послѣднее — шесть.

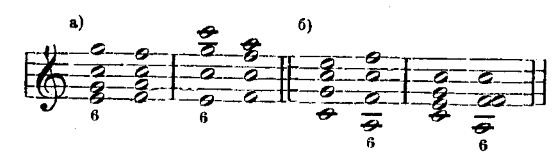
Расположенія 6 аккорда.



Секстаккорды вводятся въ гармоническій рядъ съ цѣлью образованія большей связности между аккордами и плавности голосоведенія басса. Возьмемъ, положимъ, два трезвучія въ такомъ порядкѣ: сначала *c*, потомъ *f*; намъ уже извѣстно, что данныя трезвучія находятся въ квинтовомъ сродствѣ и бассъ при ихъ смѣнѣ движется въ кварту или квинту такъ:

Замѣняя теперь въ примѣрѣ *a* первый аккордъ секстаккор-

домъ, а въ примѣрѣ *б* — второй аккордъ 6 аккордомъ, получимъ такой бассъ:



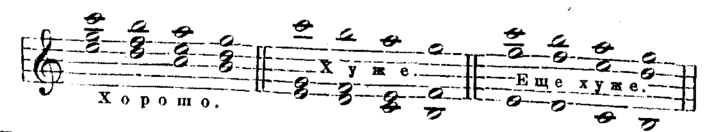
т. е. вмѣсто скачка на кварту вверхъ и квинту внизъ мы получили болѣе плавный ходъ на секунду вверхъ и тэрцію внизъ.

Изъ сказаннаго явствуетъ, что секстаккорды умѣстны тамъ, гдѣ бассъ не дѣлаетъ скачковъ на кварту и квинту.

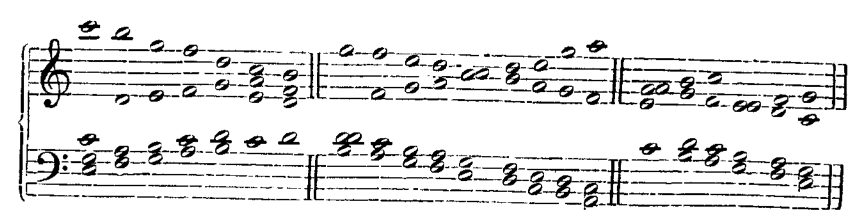
Соединеніе трезвучій съ 6 аккордами.



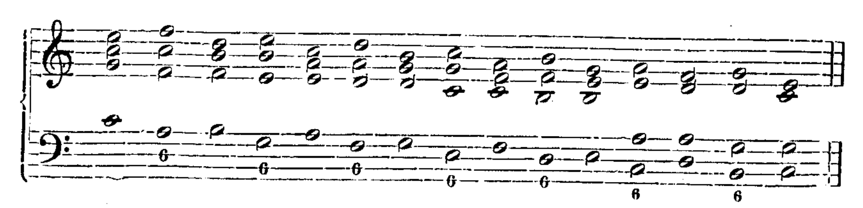
Секстаккорды соединяются также и между собою, слѣдуя одинъ за другимъ по ступенямъ, отчего и образуется рядъ параллельныхъ *тэрцій*, *секстъ* и *квартъ;* для благозвучія такихъ послѣдованій необходимо, чтобы аккорды находились въ тѣсномъ расположеніи, т. е. чтобы диссонансы квартъ не очень выдавались, а были-бы прикрыты секстами.



Тѣже самыя послѣдованія, разложенныя на 4 голоса, требуютъ противоположнаго движенія въ одномъ изъ голосовъ, напр. такъ:



Секвенція, составленная поперемѣнно изъ трезвучій и секстаккордовъ, весьма употребительна и отъ обыкновенной секвенціи отличается большимъ гармоническимъ разнообразіемъ и большею связностью.



Секстаккорды диссонирующихъ трезвучій.

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія въ сравненіи съ основнымъ положеніемъ — аккордъ болѣе благозвучный, ибо интервалы его, считая отъ басса, такіе: малая тэрція и большая секста; но, тѣмъ не менѣе, присутствіе въ этомъ аккордѣ увеличенной кварты между верхними голосами, дѣлаетъ его болѣе диссонирующимъ, чѣмъ секстаккорды отъ мажорнаго и минорнаго трезвучій.

Этотъ 6 аккордъ чаще всего замѣняетъ основное положеніе уменьшеннаго трезвучія и находится передъ тоническимъ трезвучіемъ или его 6 аккордомъ. Удваивается бассовый тонъ, рѣже тэрція, еще рѣже секста аккорда (вводный тонъ).

Разрѣшенія:



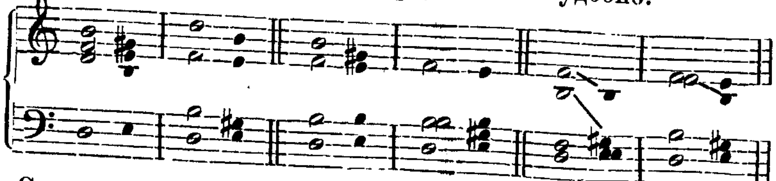
Изъ внимательнаго разсмотрѣнія примѣровъ, видно что для полученія въ разрѣшеніи полнаго тоническаго трезвучія допу-

скаются нѣкоторыя неправильности въ голосоведенiи; такъ въ примѣрѣ *а* тэноръ дѣлаетъ скачекъ на квинту внизъ, въ примѣрѣ *в* и *з* вводный тонъ переходитъ на тэрцiю внизъ, въ примѣрахъ *д*, *е*, *ж* удвоенная тэрцiя (бывшая уменьшенная квинта) переходитъ на цѣлый тонъ вверхъ. 6 аккордъ уменьш. трезвучiя легко соединяется съ трезвучiями прочихъ ступеней, если соблюсти правила голосоведенiя.



Сказанное о 6 аккордѣ отъ уменьшеннаго трезвучiя въ мажорѣ относится буквально и къ 6 аккорду отъ VII-й ст. минора.

Но 6 аккордъ отъ уменьшеннаго трезвучiя II-й ступени минора, находясь въ иныхъ отношенiяхъ къ тональности, требуетъ и инаго разрѣшенiя; это разрѣшенiе основывается на ближайшемъ его сродствѣ съ доминантовымъ трезвучiемъ, въ которое онъ въ большинствѣ случаевъ и переходитъ. Удваивать удобнѣе бассовый тонъ и сексту, тэрцiю менѣе удобно.



Соединенiя его съ трезвучiями на другихъ ступеняхъ менѣе употребительны по причинѣ шероховатости голосоведенiя. Впрочемъ, одно соединенiе довольно часто встрѣчается и замѣняетъ церковный каданс, т. е. послѣдованiе изъ трезвучiй IV и I-й ступень и замѣняется 6 аккордомъ II и I-й ступенью.



Секстаккордъ увеличеннаго трезвучiя встрѣчается сравнительно рѣже предъидущаго и почти всегда съ значенiемъ про-

ходящаго аккорда или случайнаго (см. ниже); однако его появленiе въ предѣлахъ тональности не невозможно, такъ какъ онъ вполнѣ естественно можетъ быть соединяемъ съ тѣми же ступенями, какъ и его основное положенiе. Удваиваютъ бассовый тонъ или сексту.



Кромѣ того болѣе удобное расположенiе тоновъ его допускаетъ еще соединенiе его съ трезвучiемъ и 6 аккордомъ IV-й ступени.



Здѣсь мы считаемъ не лишнимъ замѣтить объ энгармоническихъ свойствахъ чрезмѣрнаго трезвучiя и его обращенiй. Чрезмѣрное трезвучiе состоитъ изъ большой тэрцiи и увеличенной квинты, энгармонически равныхъ уменьшенной квартѣ и малой секстѣ; слѣдовательно для слуха будетъ казаться всякое обращенiе увеличеннаго трезвучiя основнымъ аккордомъ, дѣйствительно: въ секстаккордѣ большая тэрцiя и малая секста будутъ звучать какъ большая тэрцiя и увеличенная квинта, въ $^6_4$ аккордѣ уменьшенная кварта и малая секста будутъ звучать также какъ большая тэрцiя и увеличенная квинта. Опредѣлить, находится-ля аккордъ въ основномъ положенiи или въ одномъ изъ своихъ обращенiй, возможно только при помощи разрѣшенiя.

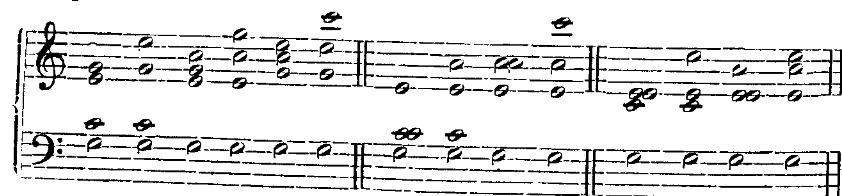
или или

Прямымъ слѣдствiемъ этого свойства увеличеннаго трезвучiя есть принадлежность его одновременно тремъ минорнымъ ладамъ; такъ въ нашемъ примѣрѣ первый аккордъ принадлежитъ ладу *a moll*, второй—*cis moll*, третiй—*f moll*. Энгармоническимъ свойствомъ чрезмѣрнаго трезвучiя пользуются для модуляцiй, о чемъ будетъ сказано подробнѣе ниже.

О квартсекстаккордѣ.

Какъ сказано уже было выше, $^6_4$ аккордъ есть наименѣе совершенный изъ аккордовъ, до сихъ поръ намъ извѣстныхъ:

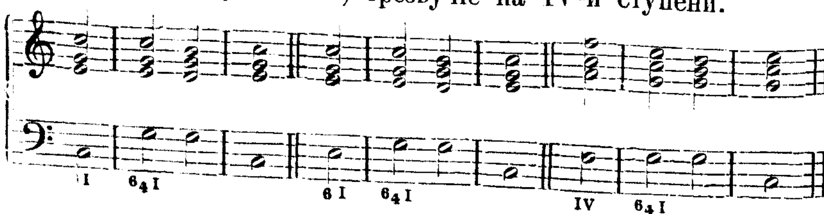
его употребленіе сопряжено съ нѣкоторыми затрудненіями и часто ведетъ къ грубымъ ошибкамъ,—вотъ почему онъ встрѣчается сравнительно рѣже другихъ аккордовъ. Въ квартсекстаккордѣ отъ мажорнаго и минорнаго трезвучій лучше всего удваивать бассовый тонъ или иногда кварту, рѣже сексту (бывшую тэрцію); съ удвоеніемъ бассоваго тона онъ образуетъ шесть перестановокъ, съ удвоеніемъ другихъ интерваловъ—только по четыре.

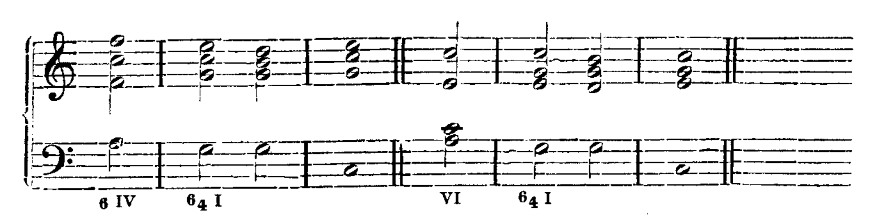


Различаютъ два рода квартсекстаккорда: консонирующій и диссонирующій. Диссонирующій $^6{}_4$ аккордъ чаще всего является въ видѣ 2-го обращенія въ кадансѣ передъ доминантовымъ трезвучіемъ и кварта его должна быть разрѣшена на полутонъ внизъ въ тэрцію трезвучія V-й ст.; въ двухвременномъ счетѣ онъ располагается на сильномъ времени такта, въ трехвременномъ можетъ быть на сильномъ или на слѣдующемъ слабомъ (2-мъ); въ немъ принято удваивать бассовый тонъ и вести сексту одновременно съ квартой внизъ.



Кварта въ диссонирующемъ $^6{}_4$ аккордѣ требуетъ приготовленія посредствомъ консонанса въ предъидущемъ аккордѣ; это достигается тѣмъ, что передъ $^6{}_4$ акк. тоническаго трезвучія ставится: 1) основное тоническое трезвучіе или первое его обращеніе, 2) основное субдоминантовое съ своимъ обращеніемъ и въ рѣдкихъ случаяхъ 3) трезвучіе на IV-й ступени.





Кварта можетъ быть не приготовленной, если предъидущій аккордъ II-я ст. или ея обращеніе, но въ замѣнъ того она должна вступать при плавномъ движеніи голоса сверху внизъ.

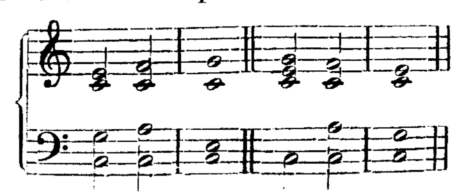


Консонирующій $^6{}_4$ аккордъ отличается отъ предъидущаго особыми способами разрѣшенія кварты и еще тѣмъ, что помѣщается на слабомъ времени такта. Всѣ его виды могутъ быть подведены подъ слѣдующіе четыре случая.

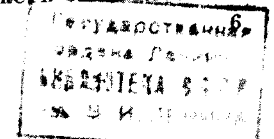
1) Кварта приготовлена и остается на мѣстѣ въ верхнемъ голосѣ при движеніи басса секундами вверхъ и внизъ, дѣлаясь тэрціей или квинтой; это обыкновенно случается, когда $^6{}_4$ аккордъ помѣщенъ между трезвучіемъ и его обращеніемъ.



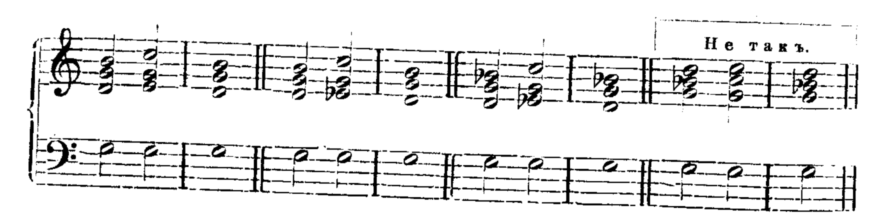
2) Кварта вводится верхнимъ голосомъ при плавномъ движеніи, выходя изъ тэрціи или квинты при покоющемъ бассѣ: это бываетъ, когда $^6{}_4$ аккордъ помѣщенъ между перестановками одного и того же аккорда.



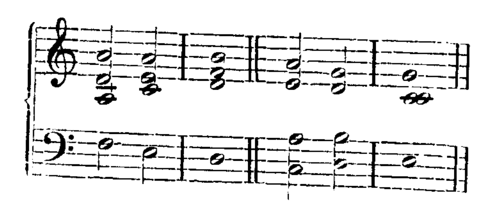
Кварта въ квартсекстаккордѣ можетъ быть поставлена и



между повтореніями одного и того же аккорда; при этомъ замѣтимъ, что за мажорнымъ трезвучіемъ можетъ слѣдовать безразлично $^6{}_4$ аккордъ отъ мажора и отъ минора, за трезвучіемъ же минорнымъ—только $^6{}_4$ акк. отъ минора.



3) Кварта, будучи приготовлена въ верхнемъ голосѣ, разрѣшается въ сексту при одновременномъ расходящемся движеніи басса и верхняго голоса; или же, наоборотъ, она не приготовлена, вступаетъ послѣ сексты и не разрѣшается въ верхнемъ голосѣ, а въ нижнемъ въ тэрцію.



4) Кварта и бассъ появляются скачкомъ; это можетъ быть допущено только подъ условіемъ, что-бы всѣ голоса двигались также скачками въ аккордовые тоны одного какого-либо трезвучія, т. е. когда $^6{}_4$ аккордъ вступаетъ послѣ трезвучія или 6 аккорда той же ступени или когда одинъ бассъ арпеджируетъ какое-либо трезвучіе, а верхніе голоса всѣ остаются на мѣстѣ.

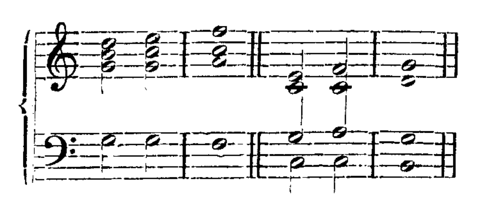


Впрочемъ, не невозможенъ и слѣдующій случай: интервалъ кварты является не приготовленнымъ при плавномъ движеніи одного только голоса въ то время, какъ другой движется на

тэрцію; въ обоихъ случаяхъ кварта разрѣшается въ квинту при движеніи басса внизъ.



Какъ видоизмѣненіе одного изъ предъидущихъ случаевъ, можемъ еще привести слѣдующіе примѣры:



Наименѣе употребителенъ $^6{}_4$ аккордъ уменьшеннаго трезвучія по своему неблагозвучію; если же онъ вводится въ рядъ аккордовъ, то скорѣе съ значеніемъ аккорда несамостоятельнаго (проходящаго); въ трехъголосномъ сложеніи онъ можетъ при извѣстныхъ обстоятельствахъ замѣнять секунддоминантаккордъ (см. ниже).

Сложные кадансы.

Сложные кадансы образуются изъ цѣлаго ряда аккордовъ тональности, идущихъ въ опредѣленномъ порядкѣ и заканчивающихся топическимъ трезвучіемъ; въ числѣ этихъ аккордовъ очень часто примѣнимъ диссонирующій $^6{}_4$ аккордъ. Сложные кадансы, заключая въ себѣ, по возможности, всѣ элементы строя, гораздо яснѣе обрисовываютъ его характеръ и даютъ полнѣйшее успокоеніе въ заключеніи. Приводимъ наиболѣе употребительные изъ нихъ.



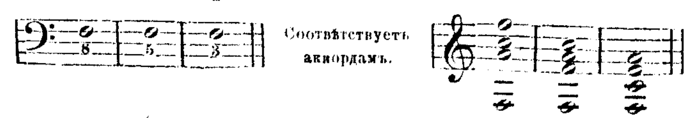


Точно изъ тѣхъ же ступеней и ихъ обращеній составляются сложные кадансы въ минорѣ.

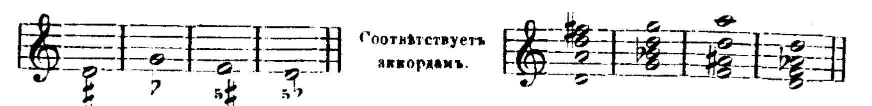
Цифрованіе.

Цифрованіемъ называется сокращенный способъ обозначенія аккордовъ съ помощію только басса, подъ которымъ (или надъ которымъ) поставлены цифры, соотвѣтствующія интерваламъ аккорда, а также указывающія на основное или обращенное положеніе аккорда. Цифры не опредѣляютъ въ точности расположенія аккорда; въ рѣдкихъ только случаяхъ выставляютъ цифру для начальнаго аккорда съ цѣлью указать, долженъ-ли онъ находиться въ положеніи тэрціи, квинты или октавы. Бассовая мелодія съ цифрами именуется также цифрованнымъ бассомъ или генералъ-бассомъ. Цифрованіе облегчаетъ трудъ композитора, сочиняющаго сначала только мелодію съ сопровожденіемъ необходимыхъ аккордовъ, помѣчаемыхъ имъ въ бассу, которые онъ впослѣдствіи можетъ обозначить подробнѣе. Кромѣ того цифрованный бассъ для начинающаго представляетъ превосходное средство для ознакомленія съ аккордами и послѣдованіями.

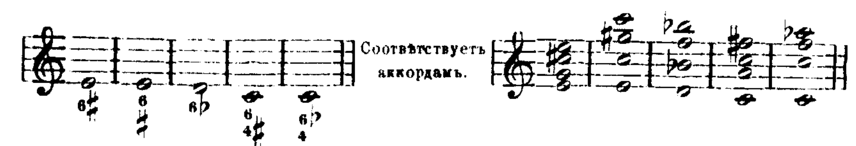
Способъ обозначенія различныхъ аккордовъ слѣдующій: основное трезвучіе обыкновенно никакой цифрой не обозначается; если же бываетъ необходимо точнѣе опредѣлить его положеніе, то подъ бассомъ выставляются соотвѣтствующія цифры—3, 5, 8, напр.:



Въ случаѣ хроматическаго измѣненія тэрціи или квинты въ трезвучіи, для первой выставляется просто знакъ, а для второй знакъ съ цифрой 5.



Первое обращеніе обозначается цифрой 6, второе цифрами — $^6_4$; хроматическое измѣненіе какого либо интервала въ этихъ аккордахъ выражается знакомъ у соотвѣтствующей цифры, за исключеніемъ тэрціи



По мѣрѣ ознакомленія съ различными аккордами мы будемъ приводить и способы ихъ цифрованія; сказаннаго же пока достаточно для разрѣшенія первыхъ задачъ.

Септаккорды. (Четырехзвучія).

Септаккордомъ называется аккордъ, заключающій въ числѣ прочихъ интерваловъ септиму при естественномъ расположеніи его тоновъ по тэрціямъ; изъ этого слѣдуетъ, что онъ служитъ непосредственнымъ продолженіемъ трезвучія вверхъ, когда выше квинты трезвучія помѣщена еще одна тэрція. Септаккордъ можно опредѣлить еще такъ: онъ есть сліяніе двухъ трезвучій въ тэрцевомъ сродствѣ. Септаккордъ называется иногда аккордомъ септимы. По причинѣ своего диссонирующаго характера септаккордъ самостоятельнаго значенія не имѣетъ и въ гармоническихъ послѣдованіяхъ всегда сочетается съ опредѣленнымъ трезвучіемъ.

По роду и виду интерваловъ, входящихъ въ составъ септаккорда, онъ можетъ быть семи различныхъ образцовъ.

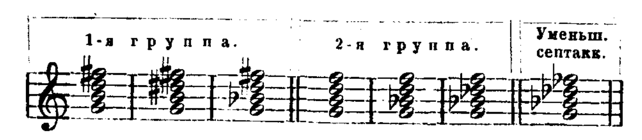
Для удобства обозрѣнія мы раздѣлимъ всѣ септаккорды на три группы по септимамъ.

A) Къ первой группѣ принадлежатъ аккорды съ большой септимой: 1) такъ называемый большой септаккордъ, состоящій изъ мажорнаго трезвучія и большой септимы; 2) увеличенное

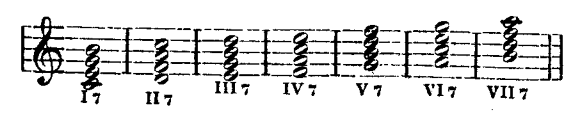
трезвучіе съ большой септимой: 3) минорное трезвучіе съ большой септимой.

Б) Вторая группа съ малой септимой: 1) мажорное трезвучіе съ малой септимой (Доминантсептаккордъ); 2) малый септаккордъ, состоящій изъ минорнаго трезвучія и малой септимы; 3) уменьшенное трезвучіе съ малой септимой (вводный септаккордъ).

В) Къ третьей группѣ принадлежитъ только одинъ такъ называемый уменьшенный септаккордъ, состоящій изъ уменьшеннаго трезвучія и уменьшенной септимы.



Септаккорды, какъ и трезвучія, строются на всѣхъ ступеняхъ мажорной и минорной гаммы. Для краткости мы будемъ обозначать септаккорды различныхъ ступеней римской соотвѣтствующей цифрой и арабской цифрой 7. Такъ напр. септаккордъ III-й ступени слѣдуетъ обозначать III7 аккордъ.



Доминантсептаккордъ.

Какъ по звуковой красотѣ, такъ и по частому примѣненію въ гармонизаціяхъ, выдается изъ массы всѣхъ остальныхъ 7 аккордовъ V7 аккордъ. Онъ единственный септаккордъ, способный характеризовать тональность. Строится въ мажорѣ и минорѣ на V-й ступени и состоитъ изъ интерваловъ больш. 3-и, чист. 5-и и малой септимы; эти же тоны, по отношенію къ тональности, имѣютъ значеніе вводнаго тона, секунды и кварты строя. V7 аккордъ произошелъ отъ прибавленія къ трезвучію V-й ст. малой септимы или отъ сліянія трезвучій V и VII ст.

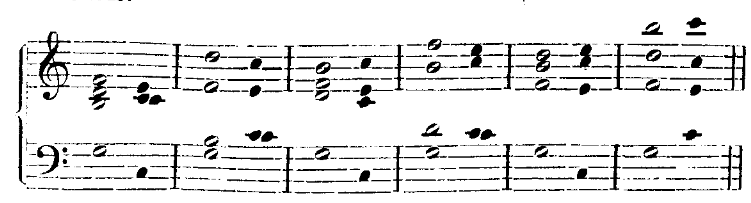
Оба названныя трезвучія, какъ уже намъ извѣстно, содержатъ въ себѣ вводный тонъ и стремятся перейти въ тоническое трезвучіе; то же самое замѣтно и въ V7 аккордѣ, только въ этомъ послѣднемъ случаѣ связь между аккордами будетъ тѣснѣе, ближе. Это замѣчаніе относится вообще ко всѣмъ 7 аккордамъ. V7 аккордъ имѣетъ 6 расположеній и можетъ быть въ положеніи тэрціи, квинты и септимы.



Положенія октавы аккордъ не можетъ имѣть, если онъ полный четырехголосный; но выпуская квинту (наименѣе важный интервалл аккорда) и удваивая бассовый тонъ, можемъ получить два октавныхъ расположенія.



Доминантсептаккордъ разрѣшается въ тоническое трезвучіе по слѣдующимъ правиламъ: основной тонъ идетъ на квинту внизъ или кварту вверхъ, тэрція аккорда на полутонъ вверхъ, квинта на тонъ внизъ (иногда на тонъ вверхъ) и септима на полутонъ внизъ. Въ результатѣ получится тоническое трезвучіе безъ квинты.



Скрытыя октавы при разрѣшеніи V7 аккорда неизбѣжны, а потому и допускаются.

И такъ правильное разрѣшеніе V7 аккорда даетъ въ результатѣ утроенную тонику и тэрцію или, рѣже, удвоенную тонику и удвоенную тэрцію, т. е. неполное тоническое трезвучіе. Разрѣшеніе это носитъ названіе *заключительнаго каданса*. Разрѣшеніе V7 аккорда въ минорѣ производится тѣмъ-же способомъ съ тою разницею, что септима опускается вмѣсто полутона на цѣлый тонъ.

Для полученія въ разрѣшеніи полнаго тоническаго трезвучія существуетъ нѣсколько способовъ, которые мы здѣсь и излагаемъ.

1) Квинта V7 аккорда движется скачками или на кварту вверхъ или на квинту внизъ въ противоположномъ направленіи

съ бассомъ; въ первомъ случаѣ она должна находиться въ тэнорѣ при широкомъ расположеніи аккордовъ; во второмъ ее нужно избѣгать въ сопранѣ, потому что можетъ произойти перекрещиваніе голосовъ *).



2) Септима движется на цѣлый тонъ вверхъ подъ слѣдующими условіями: а) если она находится въ одномъ изъ среднихъ голосовъ и подъ вводнымъ тономъ, б) если аккордъ въ тѣсномъ расположеніи и в) если бассъ движется внизъ.



Разрѣшеніе *в*, *г*, и *д* неправильны, потому что въ первомъ между бассомъ и альтомъ образовались скрытыя квинты, во второмъ между тэноромъ и сопраномъ — параллельныя; третій примѣръ *д* хотя возможенъ, но въ немъ слишкомъ замѣтно выступаетъ неправильное веденіе септимы вверхъ по причинѣ широкаго расположенія.

3) Вводный тонъ переходитъ на тэрцію внизъ въ квинту тоническаго трезвучія подъ условіемъ, что-бы онъ не находился въ верхнемъ голосѣ и чтобы бассъ шелъ вверхъ.



*) Подъ перекрещиваніемъ голосовъ разумѣютъ обоюдный обмѣнъ голосовъ мѣстами, при которомъ высокій голосъ будетъ занимать мѣсто сосѣдняго низкаго, напр. альтъ ниже тэнора или сопранъ ниже альта. Въ первоначальныхъ гармоническихъ упражненіяхъ ни разу не можетъ представиться случая для подобныхъ перемѣщеній, а потому перекрещиваніе абсолютно запрещается.

4) Этотъ способъ состоитъ въ томъ, что изъ V_7 аккорда выпускается его квинта, въ замѣнъ чего удваивается основной тонъ, остающійся при разрѣшеніи на мѣстѣ какъ общій тонъ.



5) Бассъ V_7 аккорда вмѣсто тоники трезвучія идетъ на тэрцію, отчего въ разрѣшеніе получится 6 аккордъ; при этомъ *должна* разрѣшаться вверхъ для избѣжанія скрытыхъ октавъ и находиться подъ вводнымъ тономъ



6) При правильномъ ходѣ верхнихъ голосовъ бассъ остается на мѣстѣ, вслѣдствіе чего аккордомъ разрѣшенія сдѣлается квартсекстаккордъ. Понятно, что за нимъ долженъ слѣдовать еще одинъ консонирующій аккордъ, такъ какъ на $^6_4$ аккордѣ нельзя остановиться.



Доминантсептаккордъ примѣняется удобнѣе всего при распространенныхъ кадансахъ, слѣдуя за $^6_4$ аккордомъ тоническаго трезвучія; онъ долженъ помѣщаться на слабомъ времени такта, переходя на сильномъ слѣдующаго въ тоническое трезвучіе.

Употребленіе его въ серединѣ фразы менѣе выгодно, потому что онъ, правильно разрѣшаясь, давалъ бы впечатлѣніе конца, успокоенія, котораго въ сущности, въ серединѣ нѣтъ. Однакожъ есть возможность устранить это неудобство слѣдующими средствами: а) разрѣшать его по способу 5-му и 6-му въ обращенія тоническаго трезвучія, б) ставить его на сильномъ времени такта вмѣсто слабаго, в) соединять его съ дру-

гими ступенями гаммы, г) употреблять вмѣсто основнаго аккорда его обращнния (см. ниже).

Соединенія V_7 аккорда съ прочими ступенями гаммы носятъ названіе ложныхъ послѣдованій или кадансовъ. Изъ нихъ наиболѣе употребительно соединеніе съ VI-ю ступенью, извѣстное подъ спеціальнымъ названіемъ ложнаго или прерваннаго каданса. (Онъ также иногда называется обойденнымъ или обманчивымъ). О голосоведеніи въ этомъ сочетаніи замѣтимъ только, что бассъ идетъ на большую секунду вверхъ, всѣ же остальные голоса разрѣшаются правильно, отъ чего получается трезвучіе на VI-й ступени съ удвоенной тэрціей. Въ этомъ соединеніи ни вводный тонъ не можетъ идти на секунду внизъ, ни квинта на секунду верхъ: въ обоихъ случаяхъ происходятъ параллельныя квинты.



Въ соединеніяхъ съ другими ступенями, септима можетъ оставаться на томъ же мѣстѣ, идти вверхъ и внизъ; по звуку такія сочетанія значительно уступаютъ только что приведеннымъ, а потому и примѣнимы только въ исключительныхъ случаяхъ.

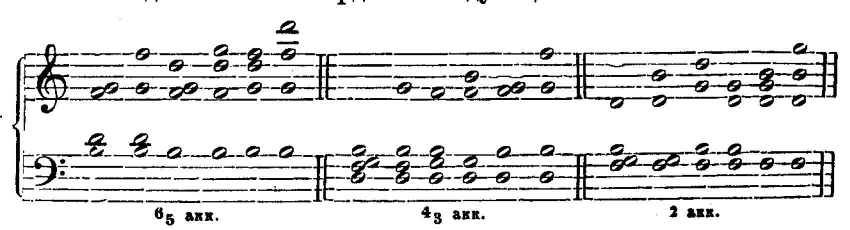


Обращеніе V_7 аккорда.

Каждый тонъ V_7 аккорда можетъ быть въ бассу, а потому онъ, кромѣ основнаго положенія, имѣетъ еще три обращенія. Первое обращеніе съ тэрціей въ бассу называется квинт-секст-акккордомъ и состоитъ изъ малой тэрціи, уменьшенной квинты и малой сексты; второе обращеніе съ квинтой въ бассу называется тэрц-кварт-секст-аккордомъ и состоитъ изъ малой тэрціи,

чистой кварты и большой сексты; третье обращеніе или секундаккордъ состоитъ изъ большой секунды, увеличенной кварты и большой сексты. Цифрованіе обращеній слѣдующее: 1-е обращеніе — $^{5}6$ акк., 2-е обращеніе — $^{4}3$ акк., третье — 2 акк.

Можно еще сказать, что первое обращаніе построено на вводномъ тонѣ, второе—на секундѣ, третье—на квартѣ тональности. Видъ этихъ аккордовъ слѣдующій:



При разрѣшеніи обращеній V_7 аккорда соблюдаются тѣже правила голосоведенія, какъ и въ основномъ аккордѣ, т. е.: септима движется внизъ, квинта внизъ, вводный тонъ вверхъ; исключеніе составляетъ основной тонъ, остающійся въ качествѣ общаго тона на мѣстѣ. И такъ, при разрѣшеніи обращеній всѣ голоса идутъ плавно; изъ этого слѣдуетъ, что, вводя обращенія въ гармоническую послѣдовательность, можемъ достигнуть большей связности между аккордами: $^{6}5$ аккордъ переходитъ при движеніи басса на полутонъ вверхъ въ полное тоническое трезвучіе, $^{4}3$ аккордъ—при движеніи басса внизъ—также въ полное тоническое трезвучіе; 2 аккордъ при движеніи басса на полутонъ внизъ—въ секстаккордъ тоническаго трезвучія.



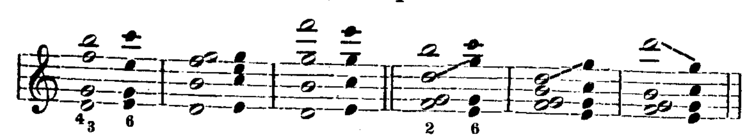
Изъ обращеній рѣдко выпускаются тоны; однакоже, если того требуетъ особое положеніе аккорда или мелодія, то выпускаютъ: изъ $^{6}5$ акк. тэрцію, изъ $^{4}3$ аккорда—*сексту* и изъ 2 аккорда *кварту* или *сексту*.

Примѣчаніе. Выпущеніе какого-либо другого тона повлекло-бы за собой видоизмѣненіе самаго аккорда; такъ: выпуская изъ $^{6}5$ аккорда квинту, мы получили-бы просто 6 аккордъ; выпуская изъ 2 аккорда секунду—получили-бы $^{6}4$ аккордъ и проч.

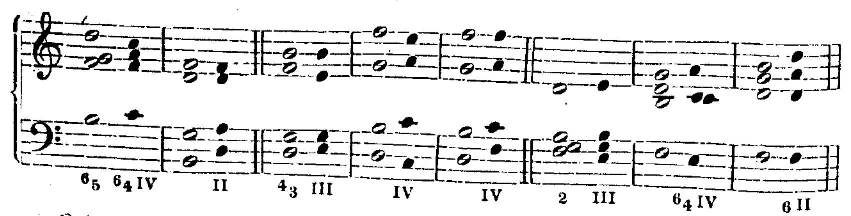
Обращенія съ выпущенными интервалами имѣютъ слѣдующій видъ:



Въ примѣрахъ, помѣченныхъ NB, удвоенный основной тонъ остается на мѣстѣ, другой же идетъ скачками въ тонику, что возможно при противуположномъ движеніи басса. Квинта V7 аккорда, какъ уже извѣстно, пользуется сравнительно большею свободой движенія, т. е. она можетъ двигаться вверхъ и внизъ, секундами и скачками; вслѣдствіе этого она, находясь въ бассу (въ $^4_3$ акк.), можетъ при разрѣшеніи переходить на секунду вверхъ, отчего образуется 6 аккордъ тоническаго трезвучія. Во 2 аккордѣ возможно ея разрѣшеніе скачками при удобномъ расположеніи аккорда, напр.:



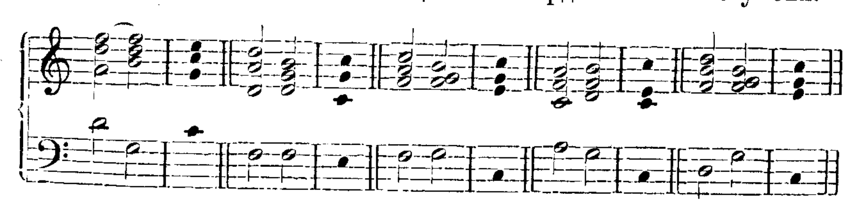
Ложныя послѣдованія, т. е. разрѣшенія не въ тоническое трезвучіе, въ обращеніяхъ звучатъ вяло и мало эффектны, а потому встрѣчаются очень рѣдко, да и то въ смыслѣ проходящихъ аккордовъ (см. ниже).



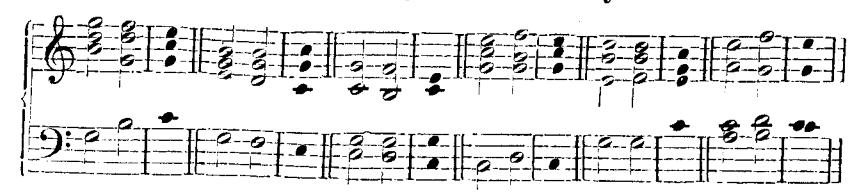
Обращенія V7 аккорда съ успѣхомъ замѣняютъ трезвучія V и VII-й ступеней и ихъ обращенія, при чемъ звучатъ гораздо полнѣе и эффектнѣе. Первое обращеніе можетъ быть поставлено вмѣсто 6 аккорда V-й ст. и основнаго уменьшеннаго трезвучія, второе обращеніе вмѣсто 6 аккорда V-й ст. и 6 аккорда VII-й, третье—вмѣсто неупотребительнаго $^6_4$ аккорда VII-й ступени.

Приготовленіе септимы.

Септима, какъ диссонирующій интервалъ, не можетъ являться неожиданно, а должна быть приготовляема, т. е звучать въ предъидущемъ аккордѣ, какъ октава, тэрція или квинта. Впрочемъ, для V7 аккорда это правило не очень строго соблюдается (скорѣе для другихъ септаккордовъ), да и къ тому же частое употребленіе V7 аккорда пріучило нашъ слухъ къ диссонансу его септимы, не производящаго особаго раздражающаго впечатлѣнія. Доминантовая септима можетъ быть приготовлена: твезвучіемъ и 6 аккордомъ II-й ст., трезвучіемъ и 6 аккордомъ IV-й ст. и наконецъ 6 аккордомъ VII-й ступени.



Въ случаѣ, что мелодія не даетъ возможности приготовленія септимы, эта послѣдняя вводится при плавномъ движеніи сверху внизъ или снизу вверхъ; наилучшій же способъ ея появленія—послѣ октавы трезвучія той же ступени.

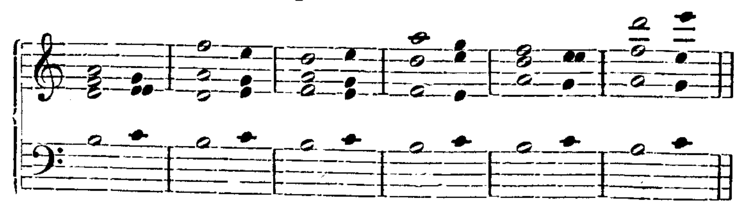


Септаккордъ на вводномъ тонѣ.

За V7 аккордомъ по степени важности и роли, которую онъ играетъ въ гармонизаціяхъ, слѣдуетъ 7 аккордъ на вводномъ тонѣ или такъ называемый вводный 7 аккордъ. Мы его будемъ обозначать такъ—VII7. Строится онъ на вводномъ тонѣ мажора и состоитъ изъ уменьшеннаго трезвучія и малой септимы. Выше было сказано, что V7 аккордъ — есть единственный 7 аккордъ, могущій характеризовать тональность; однакожъ это не совсѣмъ вѣрно, потому что одинъ и тотъ же V7 аккордъ принадлежитъ двумъ одноименнымъ наклоненіямъ. Для характеристики то-

нальности необходимъ аккордъ, который-бы указывалъ въ точности на наклоненіе, что и достигается употребленіемъ вводнаго 7 аккорда, содержащаго въ себѣ *сексту* строя.

Точно также, какъ и уменьшенное трезвучіе, вводный 7 аккордъ находится въ ближайшемъ отношеніи къ тоникѣ, т. е. непосредственно разрѣшается въ тоническое трезвучіе. Разрѣшеніе происходитъ слѣдующимъ образомъ: основной тонъ идетъ на полутонъ вверхъ, тэрція на цѣлый тонъ вверхъ, уменьшенная квинта — на полутонъ внизъ и малая септима на цѣлый тонъ внизъ, — такъ что въ результатѣ получается тоническое трезвучіе съ удвоенной тэрціей.



Есть два расположенія аккорда, допускающія вмѣсто удвоенія тэрціи въ разрѣшеніи удвоеніе основнаго тона: тѣсное тэрцевое и тѣсное квинтовое; въ этихъ случаяхъ тэрція аккорда движется внизъ и образуетъ съ разрѣшеніемъ септимы *параллельныя кварты*.



Разрѣшеніе вводнаго 7 аккорда въ тоническое трезвучіе не единственное; очень часто онъ соединяется съ трезвучіемъ III ст., слѣдовательно, по образцу V7 аккорда, такое его разрѣшеніе называется кадансирующимъ.



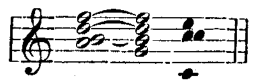
Вводный 7 аккордъ съ успѣхомъ замѣняетъ менѣе совершенное по звуку уменьшенное трезвучіе, хотя въ свою очередь уступаетъ въ этомъ отношеніи V7 аккорду; поэтому онъ удобнѣе примѣнимъ въ серединѣ гармонической фразы, но не въ концѣ.

Обращенія вводнаго 7 аккорда не всѣ благозвучны: 1-е и 2-е употребляются чаще, 3-е рѣже. Первое обращеніе состоитъ изъ малой тэрціи, чистой квинты, большой сексты и разрѣшается при ходѣ басса вверхъ въ секстаккордъ тоническаго

трезвучія; 2-е обращеніе состоитъ изъ большой тэрціи, увеличенной кварты и большой сексты и разрѣшается при ходѣ басса внизъ также въ 6 аккордъ тоническаго трезвучія; 3-е обращеніе состоитъ изъ большой секунды, чистой кварты, малой сексты и разрѣшается въ $^6{}_4$ аккордъ тоническаго трезвучія. Во всѣхъ обращеніяхъ ходъ голосовъ при разрѣшеніи долженъ быть таковъ же, какъ и въ основномъ положеніи, т. е. бывшая 7-а, гдѣ-бы она ни находилась, идетъ внизъ, бывшая тэрція вверхъ и т. д.



Послѣднее разрѣшеніе въ $^6{}_4$ аккордъ въ строгомъ смыслѣ слова не есть настоящее разрѣшеніе и требуетъ еще одного или двухъ аккордовъ добавочныхъ; но его можно видоизмѣнить, разрѣшая прежде другихъ голосовъ септиму, отчего получится основной V7 аккордъ, переходящій въ основное тоническое трезвучіе.



Тотъ же пріемъ приспособляется и къ остальнымъ перемѣщеніямъ аккорда, напр.:

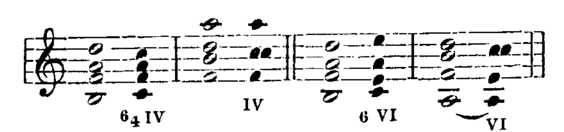


Такое разрѣшеніе септимы прежде другихъ голосовъ называется *предварительнымъ* разрѣшеніемъ.

Вводный 7 аккордъ и его обращенія приготовляются: трезвучіями на II, IV, VI ступеняхъ и ихъ первыми образованіями, такъ какъ всѣ эти три аккорда содержатъ въ себѣ будущую септиму VII7 аккорда.

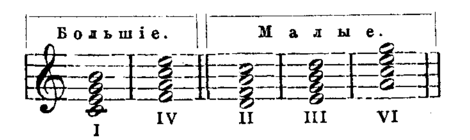


Ложныя послѣдовательности возможны въ IV и VI ступени.



Побочные септаккорды.

Септаккорды, построенные на I, II, III, IV и VI ступеняхъ, называются побочными. Въ гармонизаціяхъ роль ихъ второстепенная, за исключеніемъ впрочемъ II7 аккорда. По характеру звука ихъ можно раздѣлить на двѣ группы: 1) большіе 7 аккорды I-й и IV-й ст., и 2) малые—II, III и VI. Большіе состоятъ изъ мажорнаго трезвучія съ большой септимой, малые—изъ минорнаго трезвучія съ малой септимой.



Большіе септаккорды звучатъ слишкомъ рѣзко и потому вводить ихъ нужно съ соблюденіемъ нѣкоторыхъ предосторожностей (приготовленіемъ септимы, плавное голосоведеніе); малые звучатъ несравненно мягче. Изъ малыхъ чаще другихъ пользуются II7 аккордомъ, который всегда замѣняетъ трезвучіе той же ступени. Наиболѣе правильное и естественное употребленіе этого аккорда—въ сложномъ кадансѣ, когда онъ предшествуетъ доминантовому трезвучію или V7 аккорду.

Относительно разрѣшенія всѣхъ вообще побочныхъ септаккордовъ замѣтимъ здѣсь же, что правила, изложенныя для V7 аккорда, сохраняютъ и въ этомъ случаѣ свою силу. Подобнаго рода разрѣшенія побочныхъ 7 аккордовъ въ опредѣленныя трезвучія называются *кадансирующими* или *секвентными*. Основаніемъ для нихъ служитъ ходъ басса на кварту вверхъ или квинту внизъ, такъ что 7 аккордъ и трезвучіе разрѣшенія будутъ находиться въ квинтовомъ сродствѣ—отношеніе наиболѣе естественное.

Тэрція въ побочныхъ 7 аккордахъ, не будучи вводнымъ тономъ, пользуется большею свободой движенія, вслѣдствіе чего аккордъ разрѣшенія всегда будетъ полный.

Кадансирующія разрѣшенія 7 аккордовъ слѣдующія:

I7 въ трезвучіе IV-й
II7 » » V-й.
III7 » » VI-й.
IV7 » » VII-й.
VI7 » » II-й.

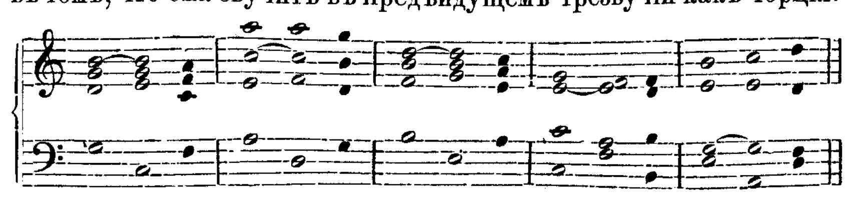
О кадансирующемъ разрѣшеніи вводнаго 7 аккорда было уже упомянуто выше.

I 7 IV — II 7 V — III 7 VI

IV 7 VII — VI 7 II — VI 7 II

Мы не приводимъ здѣсь всѣхъ возможныхъ расположеній аккордовъ, а также всѣхъ способовъ разрѣшеній, отсылая учащагося къ тому, что было сказано о V7 аккордѣ.

Септима въ побочныхъ 7 аккордахъ должна быть непремѣнно приготовлена въ виду ея рѣзкости (особенно въ большихъ 7 аккордахъ); обыкновенный способъ приготовленія септимы состоитъ въ томъ, что она звучитъ въ предъидущемъ трезвучіи какъ тэрція.



Понятно, что тэрція не единственный интервалъ, служащій приготовленіемъ септимы; для этой цѣли можно пользоваться *квинтой* и *октавой* основнаго тона, только послѣдній способъ обусловливаетъ выпусканіе квинты изъ септаккорда, напримѣръ:

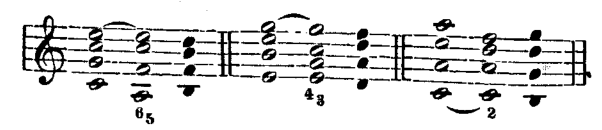


Обращенія побочныхъ септаккордовъ.

Подобно V_7 аккорду, и побочные 7 аккорды употребляются во всѣхъ перестановкахъ и обращеніяхъ; чтобы не повторяться, скажемъ, что обращенія ихъ примѣняются въ гармонизаціяхъ такимъ-же способомъ, какъ и обращенія V_7 аккорда, т. е. $^6_5$ акк. долженъ разрѣшаться въ соотвѣтствующее (въ квинтовомъ сродствѣ) трезвучіе, $^3_4$ аккордъ—также, 2 аккордъ—въ септаккордъ. Первое обращеніе большаго септаккорда состоитъ изъ малой тэрціи, чистой квинты и малой сексты; второе обращеніе—изъ большой тэрціи, чистой кварты и большой сексты; третье—изъ малой секунды, чистой кварты и малой сексты. Первое обращеніе малаго 7 аккорда состоитъ изъ большой тэрціи, чистой квинты и большой сексты; второе—изъ малой тэрціи, чистой кварты и малой сексты; третье—изъ большой секунды, чистой кварты и большой сексты.



Септима должна быть приготовляема въ обращеніяхъ, какъ и въ основныхъ аккордахъ.



Соединеніе септаккордовъ съ трезвучіями и между собой.

Изъ всѣхъ 7 аккордовъ только V_7 аккордъ и 7 аккордъ на вводномъ тонѣ могутъ явиться въ одиночку по причинѣ ихъ ближайшаго соотношенія съ тоникой. Побочные септаккорды очень рѣдко вводятся въ гармонизацію особнякомъ, но по большей части являются одинъ за другимъ въ секвентномъ порядкѣ. Впрочемъ, какъ уже было выше замѣчено, септаккордъ II-й ступени встрѣчается въ кадансахъ въ соединеніи съ V аккордомъ чаще другихъ, замѣняя трезвучіе той же ступени. Его основное положеніе и два обращенія наиболѣе пригодны для этой цѣли.



Видоизмѣненіе этого сложнаго каданса состоитъ въ томъ, что за септаккордомъ II-й ступени или его обращеніями слѣдуетъ сначала $^6_4$ аккордъ тоническаго трезвучія, а потомъ уже трезвучіе V-й ст. или V_7 аккордъ.



Въ приведенномъ примѣрѣ септима въ II_7 аккордѣ повидимому не разрѣшается, ибо дѣлается квартой слѣдующаго $^6_4$ аккорда; но явленіе это только кажущееся: разрѣшеніе происходитъ, хотя нѣсколько позднѣе, въ тэрцію V аккорда. Подобный способъ сочетанія аккордовъ слѣдуетъ отнести къ ложнымъ послѣдованіямъ.

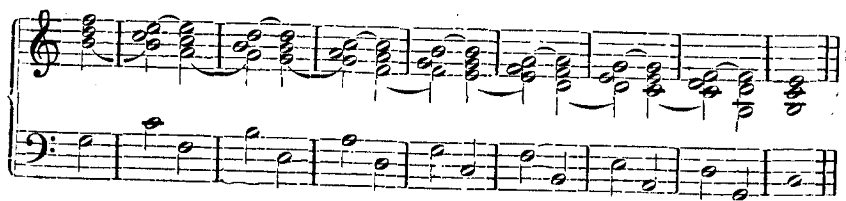
При соединеніи септаккордовъ въ перемежку съ трезвучіями или однихъ септаккордовъ наблюдаютъ порядокъ секвентный, какъ наиболѣе естественный (по квартовому кругу); септима должна быть всегда приготовлена тэрціей предъидущаго аккорда и разрѣшаться на ступень или полуступень внизъ. Здѣсь нужно различать два случая: 1) всѣ аккорды въ основныхъ положеніяхъ:

а) Изъ 7 аккордовъ и трезвучій.



б) Въ случаѣ если секвенція состоитъ изъ одних септаккордовъ, то аккорды черезъ одинъ будутъ безъ квинты, потому

что въ противномъ случаѣ не всѣ септимы могли-бы быть приготовлены. Въ такой секвенціи голосоведеніе совершенно правильное, только тэрція не разрѣшается, а остается какъ 7-а будущаго 7 аккорда.

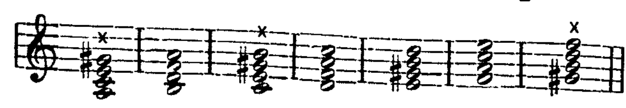


2) Аккорды основные чередуются съ однимъ изъ обращеній, а именно съ $^4{}_3$ аккордами, а 2 аккорды съ квинтсекстаккордами. Голосоведеніе въ этой секвенціи слѣдующее: только квинта и септима одновременно разрѣшаются, основной же тонъ и тэрція остаются на мѣстѣ и дѣлаются квинтой и септимой слѣдующаго 7 аккорда.



Септаккорды минора.

На каждой ступени минора можно построить 7 аккордъ, при чемъ получаются всѣ семь извѣстныхъ намъ видовъ 7 аккордовъ: на I-й ст.—минорное трезвучіе съ большой септимой, на II-й—уменьшенное трезвучіе съ малой септимой, на третьей—увеличенное трезвучіе съ большой септимой, на IV-й — малый 7 аккордъ, на V—V7 аккордъ, на VI-й—большой 7 аккордъ и наконецъ на VII-й—*уменьшенный септаккордъ.*



Аккорды, отмѣченные крестиками, не встрѣчались въ мажорѣ.

Подобное гармоническое богатство въ минорѣ однакожъ скорѣе препятствуетъ, нежели способствуетъ гармонизаціямъ, потому-что, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, не всѣ изъ 7 ак-

кордовъ минора и не вездѣ могутъ быть примѣняемы или по причинѣ своей рѣзкости или по причинѣ неудобосвязуемости съ другими аккордами (трезвучіями и септаккордами).

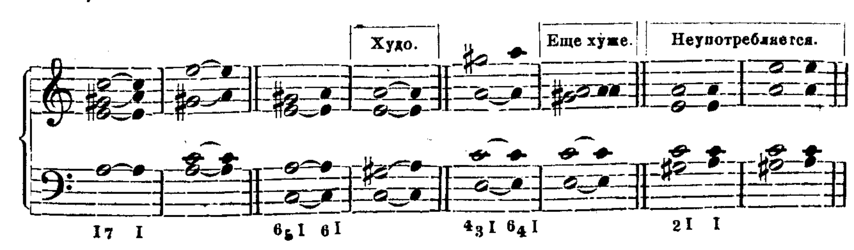
V7 аккордъ, какъ видно изъ примѣра, построенъ изъ тѣхъ же интерваловъ, какъ и въ мажорѣ; способы его разрѣшенія тѣ-же, а потому переходимъ прямо къ побочнымъ 7 аккордамъ.

Примѣчаніе. Въ ложномъ кадансѣ бассъ движется на полуступень вверхъ, отчего получается въ разрѣшеніи мажорное трезвучіе.

Септаккордъ I-й ст. естественнымъ образомъ долженъ бы былъ перейти въ трезвучіе IV-й ступени, но этому препятствуетъ его септима, отстоящая на $1^1/_2$ тона отъ тэрціи разрѣшенія; вотъ почему правильное разрѣшеніе для I7 аккорда непримѣнимо. За то септима можетъ идти вверхъ (см. V7 акк.) при противуположномъ ходѣ басса.



Разрѣшеніе 7 аккорда первой ступени основывается скорѣе на ходѣ вводнаго тона на полутонъ вверхъ, отчего получается тоническое трезвучіе при остающихся на мѣстахъ основномъ тонѣ, тэрціи и квинтѣ. Этотъ аккордъ употребляется во всѣхъ расположеніяхъ и въ первыхъ двухъ обращеніяхъ подъ условіемъ, чтобы основной тонъ былъ всегда ниже септимы.



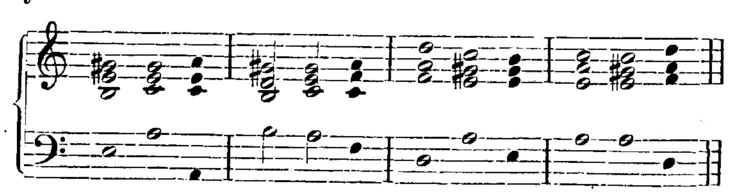
Кромѣ того, онъ даетъ еще соединенія съ V-й и VI-й ступенями.



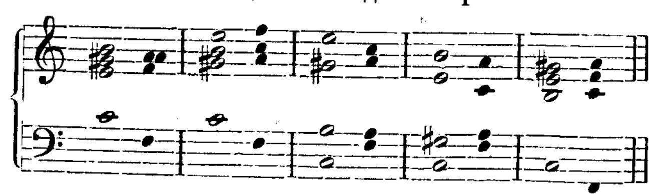
Введеніе I7 аккордъ довольно затруднительно, а потому онъ

рѣдко употребляется, какъ коренной аккордъ, и разсматривается, какъ аккордъ, произшедшій отъ задержанія.

Диссонансъ его септимы или приготовляется или вводится по ступенямъ.



Септаккордъ III-й ст. минора разрѣшается правильно въ трезвучіе VI-й ст. минора съ удвоенной тэрціей, потому что его увеличенная квинта должна идти вверхъ.

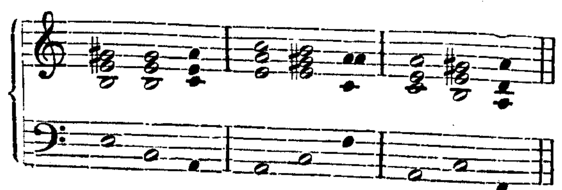


Основываясь на вводномъ тонѣ, можно его еще разрѣшить въ 6 аккордъ тоническаго трезвучія при ходѣ септимы внизъ, квинты вверхъ и при остающихся основномъ тонѣ и тэрціи; наконецъ основной аккордъ и квинтсекстаккордъ образуютъ одно соединеніе съ 6 аккордомъ IV-й ступени.

Употребляется безразлично и безусловно во всѣхъ расположеніяхъ и обращеніяхъ.



Приготовленіе его дѣлается способами, подобными способамъ для 7 аккорда I-й ступени

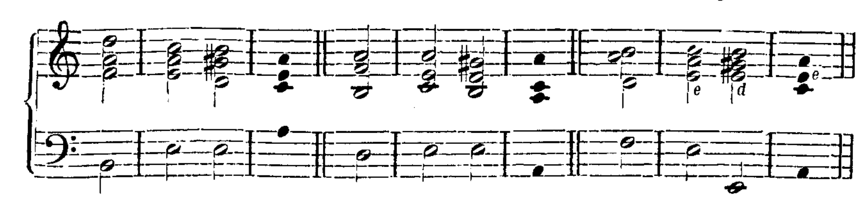


Септаккордъ II-й ст. минора такой же конструкціи, какъ и вводный 7 аккордъ мажора, т. е. состоитъ изъ уменьшеннаго трезвучія и малой септимы; его особенное отношеніе къ тональности вызываетъ и особенный способъ разрѣшенія, а именно: естественнымъ образомъ онъ переходитъ въ трезвучіе или септаккордъ на доминантѣ. Слѣдовательно II7 акк. минора играетъ такую же роль, какъ и II7 акк. мажора.

Разрѣшенія.



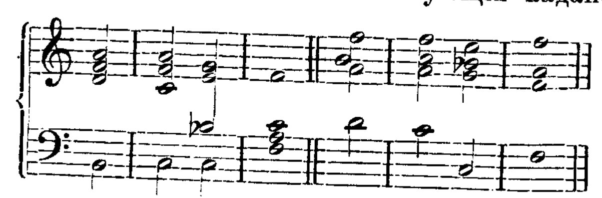
Сложные кадансы съ II7 и $^6_4$ аккордомъ I-й ступени.



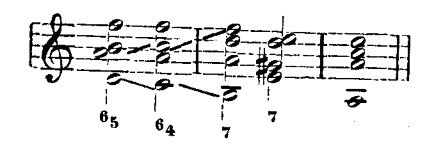
Септаккордъ на II-й ст. можетъ образовать кромѣ того соединенія съ аккордами I-й и VI-й ст. Въ первомъ случаѣ, если оба аккорда въ основныхъ положеніяхъ (или первый въ первомъ обращеніи), звуковое сходство такого послѣдованія очень близко къ церковному кадансу — отсюда частое употребленіе II7 аккорда и II $^6_5$ акк. вмѣсто субдоминантоваго трезвучія въ упомянутомъ кадансѣ. Соединеніе съ VI-й ступенью даетъ удовлетворительные результаты только тогда, когда первый аккордъ будетъ взятъ во второмъ или третьемъ обращеніи; вслѣдствіе такого положенія перваго аккорда, трезвучіе VI-й ст. явится основнымъ или 6 аккордомъ.



Последнія два соединенія II7 акк. съ квартсекстаккордомъ какъ-бы указываютъ на перемѣну тональности — переходъ въ fa мажоръ, въ чемъ не трудно убѣдиться непосредственнымъ наблюденіемъ, проигравши предложенную послѣдовательность на фортепіано и прибавшими соотвѣтствующій кадансъ.



Та же послѣдовательность удержится въ тональности и будетъ гораздо умѣстнѣе, если второй аккордъ принять за переходящій (см. ниже), т. е. продолжать расходящееся движеніе въ тѣхъ-же голосахъ напр.

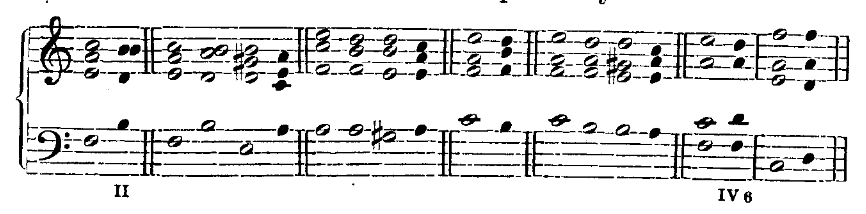


Септаккордъ IV-й ступени минора (малый 7 аккордъ) въ своихъ сочетаніяхъ съ другими аккордами представляетъ нѣкоторыя затрудненія. Дѣйствительно, если-бы мы захотѣли соединить его естественнымъ путемъ съ соотвѣтствующимъ трезвучіемъ (VII ст.), то пришлось бы бассъ вести на уменьшенную квинту внизъ или на увеличенную кварту вверхъ—и то и другое не мелодично; да кромѣ того подобный ходъ нельзя было-бы назвать разрѣшеніемъ, такъ какъ VII-я ст. сама по себѣ аккордъ диссонирующій. Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что IV7 аккордъ не имѣетъ естественнаго разрѣшенія, а только соединенія. Соединенія его слѣдующія: съ 6 аккордомъ уменьшеннаго трезвучія VII ст., съ уменьшеннымъ 7 аккордомъ, съ трезвучіемъ I-й ступени, наконецъ, при благопріятномъ расположеніи, съ V-вымъ трезвучіемъ.

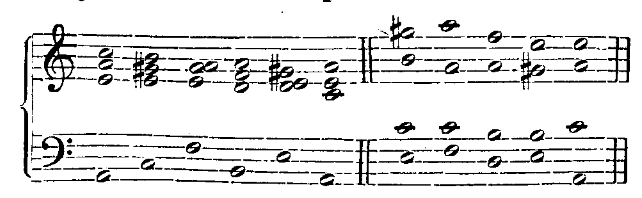




То же самое, хотя и въ меньшей степени, можно сказать и о септаккордѣ на VI-й ступени. Естественное (кадансирующее) его разрѣшеніе—въ трезвучіе или 7 аккордъ на II-й ступени минора, а соединеніе съ четвертой ступенью.



Секвенція изъ 7 аккордовъ въ минорѣ возможна въ неполномъ видѣ, начиная съ VI7 ступени, въ рѣдкихъ случаяхъ отъ III7 акк.,—по причинѣ не мелодическихъ ходовъ басса на увеличенные и уменьшенные интервалы.

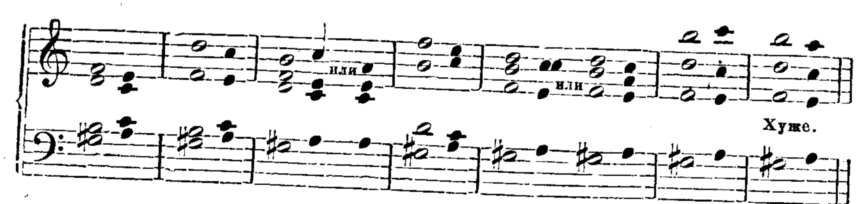


Объ уменьшенномъ 7 аккордѣ.

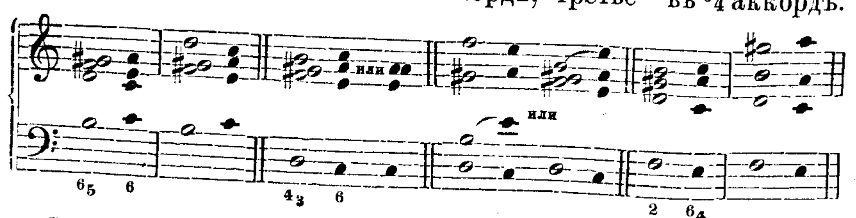
На VII-й ступени расположенъ уменьшеный 7 аккордъ, названный такъ по причинѣ заключающихся въ немъ интерваловъ уменьшенной квинты и уменьшенной септимы. Онъ составленъ изъ двухъ уменьшенныхъ трезвучій въ тэрцевомъ сродствѣ или же изъ однѣхъ только малыхъ тэрцій. Цифруется перечеркнутой цифрой 7. Онъ играетъ немаловажную роль въ гармонизаціяхъ, поэтому мы его разсмотримъ обстоятельнѣе.

Подобно вводному септаккорду мажора уменьшенный септаккордъ находится въ непосредственномъ и ближайшемъ отношеніи къ тоникѣ и потому разрѣшается въ тоническое трезвучіе по слѣдующимъ правиламъ: основной тонъ и тэрція по-

дымаются оба на полутонъ вверхъ, квинта на цѣлый тонъ внизъ и септима на полутонъ внизъ. Если расположеніе аккорда допускаетъ, то и тэрція можетъ быть поведена на цѣлый тонъ внизъ.



Относительно обращеній и ихъ разрѣшеній стоитъ повторить только то, что уже было сказано объ обращеніяхъ вводнаго 7 аккорда. Первое обращеніе состоитъ изъ малой 3, уменьшенной 5 и большой 6; второе состоитъ изъ малой 3, увеличенной 4 и большой 6; третье—изъ увеличенной 2, увеличенной 4 и большой сексты. Первое обращеніе разрѣшается въ 6 аккордъ, второе также въ 6 аккордъ, третье—въ $^{6}_{4}$ аккордъ.



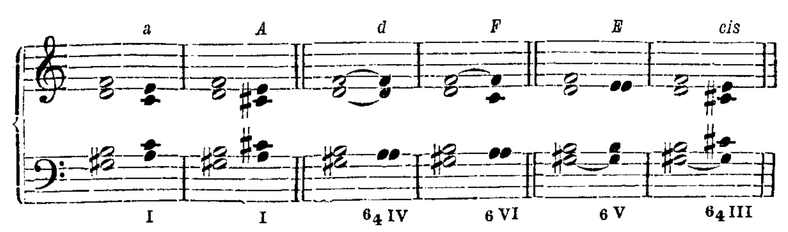
Уменьшенный 7 аккордъ кромѣ своего естественнаго разрѣшенія въ тоническое трезвучіе, соединяется еще съ трезвучіями IV-й, V-й и VI-й ступеней (ложныя послѣдованія).



Очень часто мы его находимъ и на VII-й ступени мажора, гдѣ онъ замѣняетъ вводный 7 аккордъ или V_7 аккордъ; въ этой тональности онъ можетъ быть построенъ изъ тоновъ такъ называемой смягченной мажорной гаммы (съ искуственно пониженной секстой). Разрѣшается онъ какъ и въ минорѣ, въ тоническое трезвучіе и образуетъ три соединеeія со ступенями III, IV и V-й.



И такъ одинъ и тотъ же уменьшенный 7 аккордъ, принадлежа мажору и одноименному минору, переходитъ въ предѣлахъ тональности въ 8 трезвучій, изъ которыхъ два находятся и въ мажорѣ и въ минорѣ, а именно IV и V ступени одинаковы. Слѣдовательно различныхъ комбинацій онъ даетъ только 6. Мы можемъ для точнаго изученія названныхъ соединеній раздѣлить ихъ на три группы: 1) правильное разрѣшеніе всѣхъ интерваловъ аккорда, 2) септима остается и дѣлается тэрціей или основнымъ тономъ слѣдующаго аккорда, 3) вводный тонъ остается и дѣлается тэрціей или квинтой слѣдующаго аккорда. Въ результатѣ всегда получается три мажорныхъ и три минорныхъ аккорда.



Въ этомъ примѣрѣ малыми буквами обозначены минорныя трезвучія, а большими мажорныя.

Такъ какъ уменьшенный 7 аккордъ составленъ весь изъ равныхъ интерваловъ—малыхъ тэрцій,—то, въ какомъ бы обращеніи ни взять его, онъ будетъ всегда казаться въ основномъ положеніи. Дѣйствительно: обращеніе уменьшенной септимы — увеличенная секунда — звучитъ какъ малая тэрція, а обращеніе малой тэрціи—большая секста—звучитъ какъ уменьшенная септима. Пользуясь этимъ свойствомъ уменьшеннаго 7 аккорда, его можно энгармонировать, черезъ что одинъ и тотъ-же уменьшенный септаккордъ будетъ принадлежать одновременно четыремъ мажорнымъ и четыремъ одноименнымъ минорнымъ ладамъ; изъ этого въ свою очередь слѣдуетъ, что *каждый тонъ уменьшеннаго 7 аккорда можетъ быть вводнымъ тономъ и уменьшенной 7 аккорда.*



Различныхъ по звуку уменьшенныхъ 7 аккордовъ—только три, какъ видно изъ приведеннаго примѣра, но эти три аккорда принадлежатъ двѣнадцати мажорнымъ и двѣнадцати минорнымъ ладамъ, такъ какъ каждый аккордъ существуетъ въ четырехъ энгармоническихъ формахъ.



Зная, что въ предѣлахъ тональности уменьшенный 7 аккордъ переходитъ въ шесть различныхъ трезвучій и пользуясь его энгармоническими превращеніями, мы можемъ одинъ и тотъ же уменьшенный 7 аккордъ соединить со всѣми мажорными и минорными трезвучіями — свойство, которымъ пользуются при модуляціяхъ. Возьмемъ напр. аккордъ *cis—e—g,—b*.

24 разрѣшенія аккорда.



Изъ всѣхъ приведенныхъ здѣсь соединеній наименѣе красивы по звуку—отмѣченныя знакомъ NB.

Уменьшенная септима, благодаря своему звуковному сходству съ большой секстой, можетъ находиться безъ приготовленія.

О нонаккордѣ.

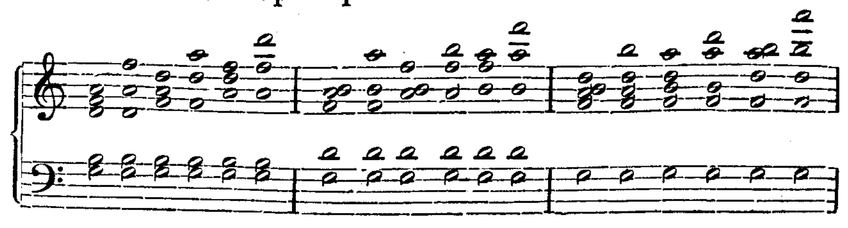
Нонаккордомъ или аккордомъ ноны называется пятизвучный аккордъ, построенный по тэрціямъ, какъ и всѣ предъидущіе аккорды. Большинство нонаккордовъ не считаются аккордами коренными, а случайными, образовавшимися черезъ задержаніе тоновъ (см. ниже). Употребительныхъ нонаккордовъ два: доминантнонаккордъ въ мажорѣ и въ минорѣ; первый состоитъ изъ V_7 аккорда и большой ноны, второй изъ доминантсептаккорда и малой ноны. Цифруется такъ: V_9.



Чтобы расположить V_9 акк. на четыре голоса слѣдуетъ выпустить квинту; тогда онъ приметъ слѣдующій видъ:



Нонаккордъ вполнѣ ясно опредѣляетъ не только тональность, но и наклоненіе, потому что его нона есть ничто иное, какъ секста строя. Нонаккордъ можетъ замѣнить сходные съ нимъ по звуку V_7 акк. и VII_7 акк., но характеръ его менѣе рѣшителенъ при заключеніи, а потому въ кадансѣ онъ менѣе пригоденъ. Полный нонаккордъ имѣетъ 24 перестановки или расположенія. Относительно взаимнаго размѣщенія тоновъ въ основномъ V_9 аккордѣ замѣтимъ, что *нона* никогда не должна приближаться на секунду къ основному тону, иначе она утратитъ свойственный ей характеръ.





Неполный V_9 аккордъ, какъ видно изъ примѣра, имѣетъ, какъ и всякій четырехголосный аккордъ, только шесть расположеній. Разрѣшеніе происходитъ по правиламъ, даннымъ для V_7 аккорда, съ тою только разницей, что *квинта* должна идти на тонъ вверхъ для избѣжанія параллелизма, нона—внизъ и бассъ лучше на кварту вверхъ на встрѣчу нонѣ; аккордъ разрѣшенія будетъ съ удвоеннымъ основнымъ тономъ и удвоенной тэрціей



Нона въ качествѣ диссонанса требуетъ приготовленія. Предшествующія V_9 аккорду трезвучія должны быть: II-я, IV-я и VI-я ступени.

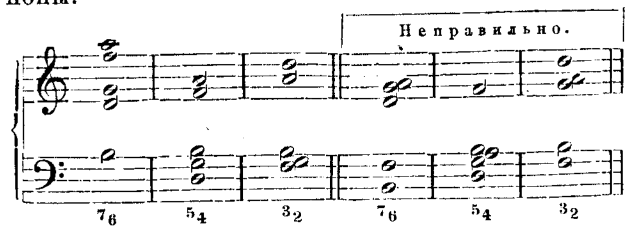


V_9 аккордъ въ минорѣ разрѣшается по тому же способу, какъ и въ мажорѣ, но его нона движется на полутонъ внизъ, а не на цѣлый тонъ.

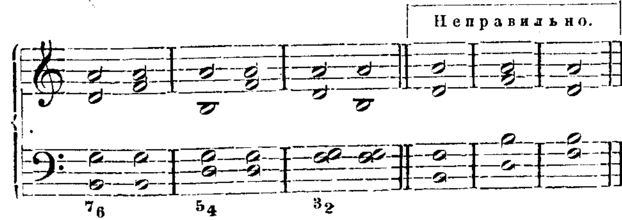


V_9 аккордъ имѣетъ три обращенія, называющіяся слѣдующимъ образомъ: секстсептаккордъ ($^{7}{}_{6}$), квинтквартаккордъ ($^{5}{}_{4}$) и секундтэрцаккардъ ($^{3}{}_{2}$); четвертое обращеніе не употребительно, потому что нона не терпитъ обращенія, слѣдовательно не можетъ находиться въ бассу. Изъ перваго обращенія можно вы-

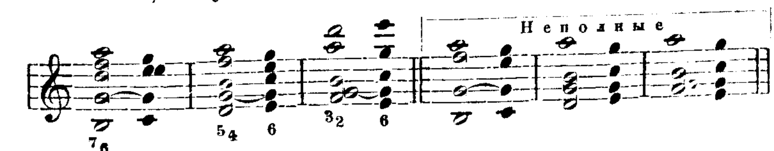
пустить тэрцію или квинту, изъ втораго—тэрцію или сексту, изъ третьяго—кварту или сексту. Въ обращеніяхъ нужно соблюдать то-же правило объ относительномъ положеніи основнаго тона и ноны.



Кромѣ того замѣтимъ еще, что аккордъ звучитъ лучше въ томъ случаѣ, когда нона находится въ верхнемъ голосѣ, т. е. когда она не прикрыта голосами. Обращенія V_9 аккорда съ выпущенными тонами:



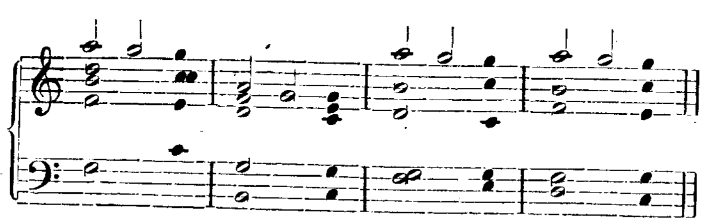
Изъ послѣдняго неправильнаго примѣра мы видимъ, что основнаго тона, а также ноны, выпускать нельзя; въ томъ и другомъ случаѣ V_9 аккордъ превращается въ V_7 аккордъ или въ VII_7 аккордъ. Обращенія V_9 аккорда разрѣшаются такъ: первое при ходѣ басса вверхъ—въ трезвучіе, второе при ходѣ басса вверхъ—въ 6 аккордъ, третье при ходѣ басса внизъ—также въ 6 аккордъ. Въ аккордѣ разрѣшенія, если V_9 аккордъ былъ полный, получимъ трезвучіе съ удвоеніемъ тэрціи и квинты.



Неправильныя разрѣшенія.



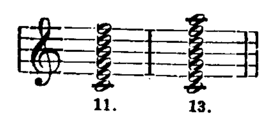
Для того, чтобы исправить образовавшіяся ошибочныя параллельныя квинты въ послѣднемъ примѣрѣ, стоитъ только предварительно разрѣшить нону, а потомъ уже другіе интервалы аккорда.



Ундэцимъ и тэрцдэцимъ — аккорды.

Оба эти аккорда получили свое названіе отъ характеристическихъ интерваловъ ундэцимы и тэрцдэцимы, считая отъ басса.

Строются также по терціямъ, какъ и другіе аккорды. Полный ундэцимъ (11) и тэрцдэцимъ (13) аккорды имѣютъ слѣдующій видъ:



Наиболѣе употребительные ундэцимъ и тэрцдэцимаккорды построены на тоникѣ; если они встрѣчаются на другихъ ступеняхъ, то ихъ считаютъ за случайныя образованія (происшедшія съ помощію задержаній и проходящихъ нотъ). Для четырехголоснаго сложенія въ 11 аккордѣ выпускаютъ обыкновенно терцію и нону, въ 13 аккордѣ терцію, квинту и нону, тогда аккорды измѣнятъ свой видъ въ такой:



Ундэцимаккорды одинаковы въ мажорѣ и минорѣ; тэрцдэцимаккордъ въ мажорѣ имѣетъ большую тэрцдэциму, въ минорѣ—малую. Разсматривая ближе оба аккорда, найдемъ, что 11 аккордъ есть ничто иное какъ доминантсептаккордъ съ выпущенной квинтой надъ тоникой строя; а тэрцдэцимаккордъ — вводный 7 аккордъ безъ терціи также надъ тоникой.

Ни тотъ ни другой аккордъ обращеній не имѣютъ, т. е. основной тонъ не можетъ перейти изъ басса въ верхніе голоса; но за то верхніе три тона могутъ перемѣщаться всевозможными способоми.



Разрѣшаются оба аккорда въ тоническое трезвучіе при остающемся на мѣстѣ бассѣ по правиламъ V_7 и VII_7 аккордовъ.



Кромѣ аккордовъ, тэрцеобразно построенныхъ на ступеняхъ гаммы и ихъ обращеній (эти аккорды, какъ уже мы знаемъ, называются трезвучіями, септаккордами и нонаккордами)—существуютъ въ музыкѣ комбинаціи изъ тоновъ, расположенныхъ различными другими способами и нисколько не походятъ на коренные аккорды. Эти суть случайныя гармоническія формы, происшедшія отъ неравномѣрнаго вступленія тоновъ при смѣнѣ аккордовъ. Здѣсь нужно разсматривать два случая: 1) когда одинъ и болѣе голосовъ опаздываютъ вступить вмѣстѣ съ аккордомъ, и 2) когда, напротивъ, предупреждаютъ вступленіе тоновъ новаго аккорда.

Первый случай носитъ названіе задержанія, второй — предъема.

Даже и въ предѣлахъ одного и того же аккорда могутъ являться чуждые ему или не принадлежащіе аккорду тоны; общее названіе ихъ—проходящіе тоны.

Наконецъ, одинъ изъ голосовъ и безъ участія проходящихъ тоновъ можетъ имѣть движеніе по аккордовымъ тонамъ въ то время, когда всѣ остальные голоса покоятся. Во всѣхъ этихъ случаяхъ оживляется ритмъ и обогащается также гармоническій элементъ музыкальнаго произведенія.

О задержаніи.

Задержаніемъ или замедленіемъ называется особая форма гармоническаго измѣненія аккорда, состоящая въ томъ, что при перемѣнѣ аккорда нѣкоторые голоса удерживаютъ тоны предъ-

идущаго аккорда и только позднѣе переходятъ въ тоны новаго. Задержанія являются всегда на сильномъ времени такта или аккорда и по отношенію къ аккорду представляютъ почти всегда диссонансъ. Какъ диссонансъ, они требуютъ приготовленія и разрѣшенія въ аккордовый тонъ. Разрѣшеніе происходитъ на секунду вверхъ или внизъ на слабомъ времени такта или аккорда, смотря потому, сверху задержаніе или снизу. Чаще всего встрѣчаются задержанія сверху внизъ, какъ наиболѣе естественныя.

Изъ сказаннаго легко себѣ представить, какія именно видоизмѣненія претерпѣваетъ аккордъ отъ присутствія задержаній: такъ какъ они отстоятъ на секунду отъ аккордоваго тона, то во всякомъ аккордѣ стоитъ только любой тонъ переставить на секунду вверхъ или внизъ, чтобы получить аккордъ измѣненный. Приводимъ примѣры задержаній въ трезвучіи, септаккордѣ и ихъ обращеніяхъ.



Примѣчаніе. Точками обозначены тѣ интервалы аккорда, передъ которыми стоятъ задержанія.

Разсматривая этотъ примѣръ, мы видимъ, во-первыхъ, что не всѣ задержанія суть абсолютные диссонансы по отношенію къ аккорду: они скорѣе чуждые аккорду тоны; во-вторыхъ, что съ помощію ихъ составляются еще небывалыя комбинаціи, какъ напр. №№ 10, 13, 14, 18, 19, 20, 23, 24, 25.

Во всякомъ задержаніи различаютъ три момента: приготовленіе, вступленіе и разрѣшеніе. Такъ какъ задержаніе по отношенію къ аккорду—диссонансъ или по крайней мѣрѣ чуждый ему тонъ,—то, оно, какъ и всякій диссонансъ, требуетъ приготовленія. Оно можетъ быть приготовлено каждымъ тономъ трезвучія, въ видѣ исключенія даже септимой и ноной V7 аккорда.

Приготовленіе.



Тонъ приготовленія и тонъ задержанія должны быть связаны знакомъ ligato (⁀).

Задержаніе, какъ сказано выше, вступаетъ на сильномъ времени такта или аккорда; оно не должно превышать стоимостью тонъ приготовленія, но можетъ быть или равно ему или меньше.

Задержаніе можетъ быть передъ всякимъ тономъ трезвучія, въ нѣкоторыхъ случаяхъ передъ уменьшенной септимой и малой ноной.

Въ слѣдующемъ примѣрѣ цифрами обозначены интервалы аккорда, передъ которыми находится задержаніе.



Итакъ, задержаніе является въ видѣ *ноны* передъ октавой, въ видѣ *сексты* передъ квинтой, въ видѣ *кварты* передъ тэрціей и, наконецъ, въ обращеніяхъ въ видѣ *септимы* передъ секстой. Задержаніе передъ квинтой будетъ звучать какъ диссонансъ только въ 7 аккордѣ, потому что тогда секста съ септимой образуютъ въ свою очередь диссонансъ секунды или ея обращенія—септимы.



Задержаніе передъ септимой и ноной будетъ также въ видѣ консонанса октавы или децимы;



но помощію храматическаго повышенія чистая октава можетъ

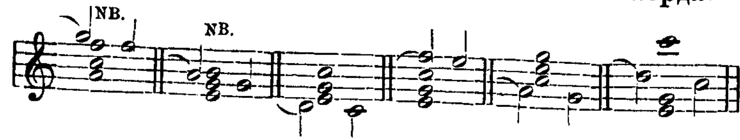
быть превращена въ уменьшенную, а малая децима въ свою очередь будетъ звучать съ большой тэрціей, какъ диссонансъ.



Задержаніе допускается и въ бассу. Чаще всего оно расположено передъ бывшей тэрціей аккорда, рѣже передъ бывшей квинтой и очень рѣдко передъ основнымъ тономъ трезвучія. (Лучше, если передъ основнымъ тономъ доминантсептаккорда).

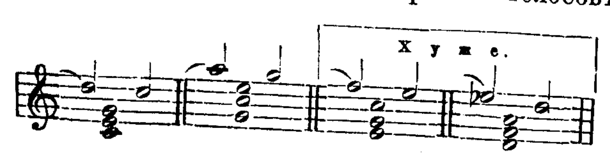


Задержаніе должно быть разрѣшено на малую или большую секунду внизъ въ аккордовый тонъ. Тонъ, въ который оно разрѣшается, не удвоивается ни въ той же октавѣ, ни въ высшей или низшей, потому что существованіе его одновременно съ задержаніемъ значительно ослабило-бы интересъ разрѣшенія, т. е. интересъ появленія ожидаемаго тона аккорда.



Въ особенности слѣдуетъ избѣгать такихъ близкихъ столкновеній между задержаніемъ и удвоеніемъ тона разрѣшенія, какъ въ примѣрахъ означенныхъ NB., гдѣ диссонансъ секунды переходитъ въ униссонъ.

Въ видѣ исключенія допускается удвоеніе основнаго тона въ бассу, когда въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ находится задержаніе передъ октавой; но это оправдывается свойствомъ басса легко противиться диссонансамъ верхнихъ голосовъ. Напр.



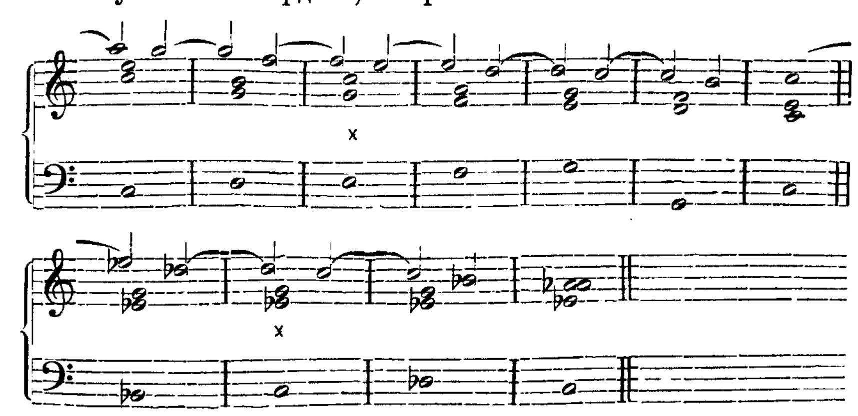
Во всѣхъ этихъ случаяхъ задержаніе является въ видѣ ноны передъ октавой. Однако-же, не вездѣ нона хороша, какъ задержаніе. Большая хороша положительно въ обоихъ трезвучіяхъ и ихъ обращеніяхъ.



Малая нона, какъ задержаніе, звучитъ хорошо: въ трезвучіи мажорномъ и въ обоихъ квартсекстаккордахъ отъ мажорнаго и минорнаго трезвучій; въ остальныхъ случаяхъ гораздо хуже.



Впрочемъ, если идетъ цѣлый рядъ аккордовъ съ задержаніями въ мелодіи, то сохраненіе плавности хода голоса заставляетъ нарушить это правило, т. е. употребить одинъ изъ неблагозвучныхъ аккордовъ, напр.



Крестиками обозначены неблагозвучные аккорды.

Свойствомъ сопротивляться диссонансу задержанія обладаетъ, хотя и въ меньшей мѣрѣ, тэноръ, т. е. въ немъ можетъ быть удвоенъ тонъ разрѣшенія задержанія, находящагося въ альтѣ или сопранѣ; обыкновенно удваивается бывшая квинта или основной тонъ, напр.



Но если бассъ легко противится диссонансамъ задержаній, за то всѣ остальные голоса не обладаютъ этимъ свойствомъ; на этомъ-то основаніи нужно положить за общее правило, что тонъ разрѣшенія никогда не удваивается въ голосѣ, расположенномъ выше голоса, имѣющаго задержаніе, потому что въ такомъ случаѣ всегда образуется септима, переходящая въ октаву, что противно натурѣ этого диссонанса. (См. выше о разрѣшеніи секунды въ униссонъ).

Вотъ почему задержаніе въ бассу передъ основнымъ тономъ требуетъ въ трезвучіи удвоенія тэрціи или квинты.



Задержаніе снизу.

Оно встрѣчается гораздо рѣже задержанія сверху, потому что менѣе благозвучно и употребленіе его обставлено нѣкоторыми стѣснительными условіями. Наиболѣе естественное введеніе задержанія снизу возможно тамъ, гдѣ голосъ при перемѣнѣ аккорда движется на полуступень вверхъ, слѣдовательно, гдѣ мелодія подымается отъ III къ IV или отъ VII къ VIII ступенями. И здѣсь также должны быть во всей строгости соблюдаемы правила введенія и разрѣшенія задержанія.



Задержаніемъ снизу весьма легко объясняется съ перваго взгляда странный способъ разрѣшенія септаккорда на первой ступени минора, по которому септима не опускается внизъ, а подымается на полутонъ вверхъ.



Въ видѣ исключенія допускается задержаніе на большую секунду вверхъ передъ тэрціей мажорнаго трезвучія.



Задержаніе нисколько не скрываетъ параллелизма, какъ-бы долго оно не длилось (напр. въ трехвременномъ счетѣ его разрѣшеніе вступаетъ на второмъ слабомъ времени); а потому слѣдующіе примѣры неправильны.



Приведенные примѣры параллелизма квинтъ можно было-бы замѣнить параллелизмомъ квартъ при движеніи верхняго тона квартъ; при этомъ также образуются параллельныя квинты, но на сильныхъ временахъ аккорда, и, какъ тоны не существенные въ аккордѣ, а только случайные, допущены быть могутъ. Напримѣръ.



Изъ этого примѣра усматриваемъ, что квинты на сильныхъ временахъ являются не какъ результатъ разрѣшенія, а какъ диссонирующія ноты, требующія разрѣшенія; поэтому-то мы и не ощущаемъ ихъ неправильности.

Дѣйствительно, стоитъ только въ предъидущемъ и настоящемъ примѣрахъ отбросить задержанія, чтобы убѣдиться въ справедливости сказаннаго



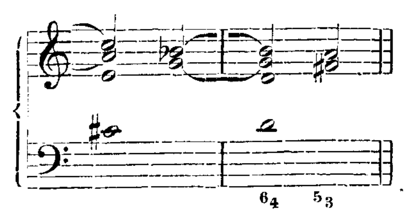
Итакъ въ первомъ примѣрѣ параллельныя квинты уничтоженіемъ задержаній вполнѣ обнаружены, во второмъ-же кажущіяся квинты превратились въ параллельныя кварты. Впрочемъ, въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, ощутимость фальши въ громадной степени зависитъ отъ тэмпа: чѣмъ медленнѣе тэмпъ, тѣмъ неправильность менѣе замѣтна и наоборотъ.

Иногда задержанія вводятся одновременно въ двухъ и болѣе голосахъ. Здѣсь нужно различать два случая: 1) когда оба голоса движутся въ одномъ направленіи и 2) когда ихъ направленія противуположны. Въ первомъ случаѣ допускается движеніе параллельными тэрціями и секстами, т. е. интервалы между задержаніями въ обоихъ голосахъ и между разрѣшеніями ихъ будутъ тэрціи или сексты; во второмъ случаѣ интервалы между задержаніями и разрѣшеніями, понятно, будутъ не одинаковы, лишь-бы оба интервала входили въ составъ предъидущаго и послѣдующаго аккордовъ. Въ видѣ исключенія допускается движеніе задержаній параллельными квартами, но съ условіемъ, чтобы онѣ были прикрыты снизу секстами, слѣдовательно, при одновременныхъ задержаніяхъ въ трехъ голосахъ, движущихся параллельными секстаккордами.

Задержанія въ двухъ голосахъ. 1-й случай.

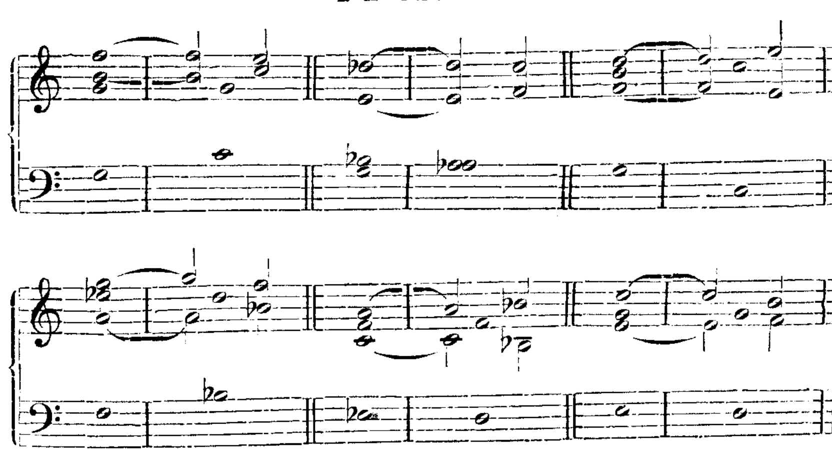


Второй тактъ примѣра *д* на сильномъ времени представляетъ *нонаккордъ* побочный, разрѣшающійся въ 6 аккордъ; второй тактъ примѣра *в* — ундэцимаккодръ. Можно-бы было примѣнить послѣдній тактъ примѣра *д* посредствомъ задержанія такъ:

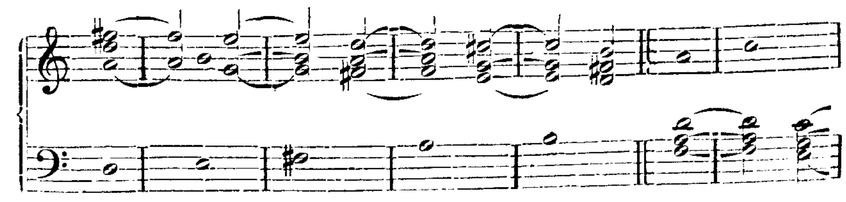


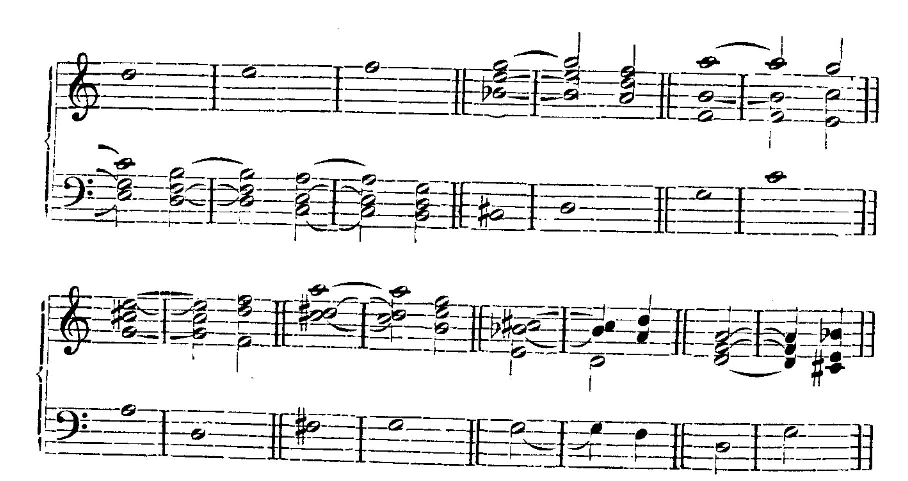
получаетсл $^6_4$ аккордъ, происшедшій отъ одновременнаго задержаія передъ квинтой и тэрціей трезвучія. Далѣе мы увидимъ, что и нѣкоторые, другіе аккорды, не считавшіеся за самостоятельные (коренные), легко объясняются помощію задержаній.

2-й случай.



Задержанія одновременно въ трехъ голосахъ.





Эти примѣры показываютъ намъ, до какого богатства и разнообразія могутъ достигнуть гармоническія формы при введеніи въ простые аккорды задержаній одновременно въ нѣсколькихъ голосахъ.

Большинство побочныхъ нонаккордовъ, а также ундэцимъ и тэрцдэцимъ аккорды объясняются задержаніями.



Во всѣхъ предъидущихъ примѣрахъ задержаніе разрѣшалось правильно на секунду вверхъ или внизъ въ томъ же самомъ аккордѣ, въ которомъ оно являлось какъ диссонансъ; это происходило отъ того, что всѣ прочіе голоса оставались на своихъ мѣстахъ при разрѣшеніи задержанія. Но не рѣдко при разрѣшеніи его одинъ или нѣсколько голосовъ переходятъ въ свою очередь въ тоны новаго аккорда; въ этомъ случаѣ получаются новыя аккордовыя комбинаціи, — нужно лишь соблюдать, чтобы тонъ разрѣшенія входилъ въ составъ новаго аккорда, образуемаго движеніемъ прочихъ голосовъ. Такимъ образомъ весь процессъ приготовленія, вступленія и разрѣшенія задержанія протянется не на два аккорда, а на три и — бываютъ случаи — даже на четыре.

Въ трехъ аккордахъ.



Въ четырехъ аккордахъ.



Нѣкоторые исключительные случаи разрѣшенія задержаній.

Сюда относятся: 1) Разрѣшеніе посредствомъ промежуточнаго аккордоваго тона, 2) разрѣшеніе посредствомъ вспомогательной ноты, 3) разрѣшеніе въ аккордовый тонъ скачкомъ.

Первый случай состоитъ въ томъ, что между задержаніемъ и его разрѣшеніемъ вставляется какой-либо аккордовый тонъ, могущій явиться или плавно, или скачкомъ, обыкновенно на ближайшемъ слабомъ времени такта, т. е. на второмъ.



Разрѣшеніе посредствомъ вспомогательной ноты, отстоящей отъ аккордовой на полутонъ внизъ.



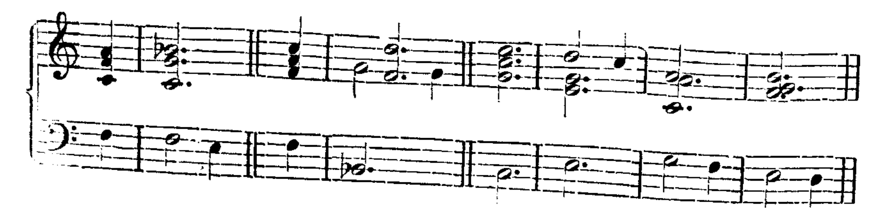
Примѣръ разрѣшенія задержанія въ аккордовый тонъ скачкомъ.



Подобное уклоненіе отъ правилъ разрѣшенія можно объяснить только присутствіемъ тона разрѣшенія въ другой октавѣ, а съ другой—такъ-называемымъ сокращеніемъ, т. е.: подразумѣвается, что задержаніе разрѣшилось правильно и потомъ отъ разрѣшенія уже сдѣлало скачекъ въ другой аккордовый тонъ; по нашему объясненію приложенный выше примѣръ есть какъ-бы видоизмѣненіе слѣдующаго.



Кромѣ указанныхъ кажущихся уклоненій задержаній отъ правилъ разрѣшенія существуютъ еще задержанія свободныя, т. е. не связанныя. Они могутъ быть двухъ родовъ: или приготовленныя и въ этомъ случаѣ по стоимости часто превышаютъ тонъ приготовленія; или не приготовленныя вовсе и тогда они скорѣе напоминаютъ намъ *перемѣнныя* или *прикрашивающія* ноты.





О цифрованіи задержаній.

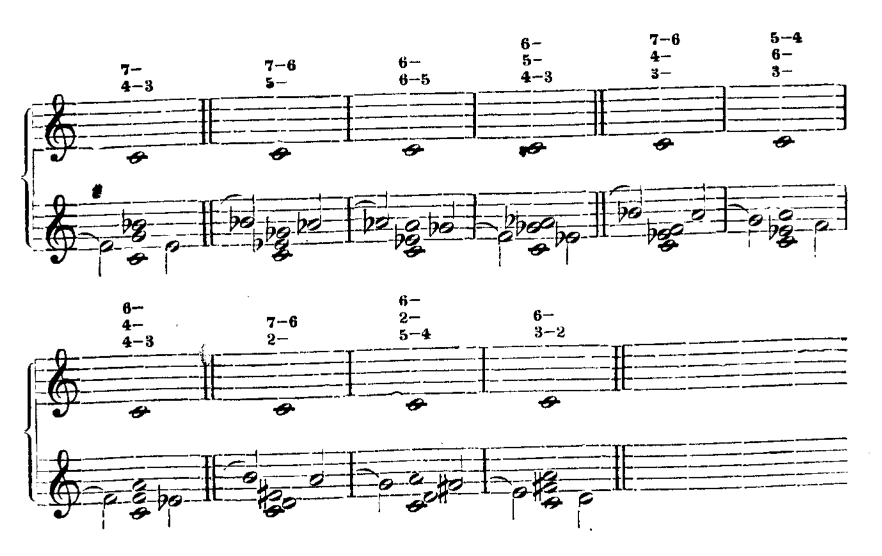
Запутанность и сложность гармоническихъ комбинацій при задержаніяхъ требуетъ точнаго обозначенія цифрами интерваловъ аккорда; а потому приходится кромѣ цифръ, принадлежащихъ данному коренному аккорду, ставить еще цифры, относящіяся къ чуждымъ аккорду тонамъ и къ ихъ разрѣшеніямъ; принято эти цифры соединять знакомъ тире,—чтобы показать, что соотвѣтствующіе интервалы смѣняются въ томъ-же голосѣ. Напр., трезвучіе съ задержаніемъ

передъ	октавой	обозначается	такъ:	9—8	
»	квинтой	»	»	6—5	
»	тэрціей	»	»	4—3.	Въ 6 аккордѣ.
передъ	октавой	»	»	9—8 6—	
»	секстой	»	»	7—6 3—	
»	тэрціей	»	»	4—3 6— .	Въ $^6_4$ аккордѣ.
передъ	октавой	»	»	9—8 6— 4—	
»	секстой	»	»	7—6 4—	
»	квартой	»	»	6— 5—4.	Въ 7 аккордѣ.
передъ	октавой	»	»	9—8 7—	
»	септимой	»	»	8—7 7—	
»	квинтой	»	»	6—5	
»	тэрціей	»	»	7— 4—3.	Въ $^6_5$ аккордѣ.
передъ	секстой	»	»	7—6 5—	
»	квинтой	»	»	6— 6—5	

передъ тэрціей обозначается такъ:			6— 5— 4—3.	Въ 4/3 аккордѣ.
»	секстой	» »	7—6 4— 3—	
»	квартой	» »	5—4 3— 6—	
»	тэрціей	» »	6— 4— 4—3.	Въ 2 аккордѣ.
передъ	секстой	» »	7—6 2—	
передъ	квартой	» »	6— 2— 5—4	
передъ	секундой	» »	6— 3—2.	

Что касается до способа цифрованія задержаній въ бассу, то, такъ какъ при его движеніи и всѣ интервалы аккорда измѣняются,—слѣдовало-бы обозначать цифрами всѣ дѣйствительно происходящія измѣненія. Но есть, впрочемъ, другой, гораздо болѣе практичный способъ цифрованія, не требующій такой точности обозначенія; онъ состоитъ въ томъ, что подъ тономъ разрѣшенія ставится цифра, соотвѣтствующая аккорду надъ бассомъ и отъ нея влѣво проводится наклонная черта къ тону задержанія, чтобы этимъ показать, что аккордъ вступаетъ одновременно съ задержаніемъ, а не его разрѣшеніемъ.





Примѣры цифрованія задержанія въ бассу;

По первому способу.



По второму способу тѣ-же примѣры.



О предъемѣ.

Предъемъ есть гармоническое преобразованіе первоначальнаго кореннаго аккорда способомъ, противуположнымъ въ ритмическомъ отношеніи задержанію. Какъ показываетъ и самое его названіе (отъ слова *преднимать*), онъ состоитъ въ томъ,

что одинъ голосъ, а иногда и нѣсколько голосовъ берутъ тоны слѣдующаго аккорда, когда другіе голоса остаются еще на тонахъ предъидущаго, т. е. одинъ изъ голосовъ какъ-бы предупреждаетъ вступленіе новой гармоніи.

Предъемъ, какъ и задержаніе, принадлежа новому аккорду, диссонируетъ съ прежнимъ; онъ не требуетъ приготовленія и является обыкновенно на послѣднемъ слабомъ времени такта или аккорда, часто даже на весьма дробной части послѣдней доли; въ этомъ случаѣ его можно разсматривать какъ предъударение.



Предъемъ или остается на той-же нотѣ, какъ въ примѣрахъ, или переходитъ на другую гармоническую ноту скачкомъ. Кромѣ того онъ можетъ вступать скачкомъ, но въ этомъ случаѣ долженъ оставаться на той-же нотѣ, на которую перешелъ. (Хотя бываютъ исключенія).





Между первой нотой предъема и той, въ которую онъ переходитъ, можетъ быть вставлена прикрашивающая снизу или сверху къ этой послѣдней.



Крестиками обозначены прикрашивающія ноты.

Иногда могутъ явиться рядомъ двѣ предъемныя ноты одна за другой.



Предъемъ въ нѣсколькихъ голосахъ одновременно.



Предъемомъ бываетъ также иногда нота, не принадлежащая слѣдующему аккорду, но которая могла-бы быть въ немъ. Этой нотой обыкновенно бываетъ септима или нона, которыя всегда можно добавить къ трезвучію.



Предъемъ встрѣчается иногда въ одномъ аккордѣ съ задержаніемъ, но въ этомъ случаѣ нужно наблюдать, чтобы не образовались запрещенные параллелизмы квинтъ, секундъ и септимъ.



Ошибочность этихъ примѣровъ состоитъ въ томъ, что предъемъ вступаетъ одновременно съ задержаніемъ; онъ-бы долженъ вступать нѣсколько позже, напр. такъ:

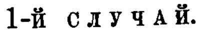


Опаздывающіе тоны и синкопированная Гармонія.

Вслѣдствіе неравномѣрнаго вступленія голосовъ при смѣнѣ аккордовъ, кромѣ задержаній и предъемовъ, образуются еще

такъ-называемые опаздывающіе тоны или синкопированные аккорды. Опаздываніе происходитъ почти всегда на половину стоимости доли такта или аккорда. Разница между задержаніями и опаздывающими тонами состоитъ въ томъ, что послѣдніе не имѣютъ гармоническаго значенія, а скорѣе ритмическое, потому что они, въ нѣкоторыхъ случаяхъ, бываютъ даже не приготовлены и не разрѣшены; второе не менѣе важное различіе слѣдующее: опаздывающіе тоны или аккорды являются всегда большими рядами, между тѣмъ какъ задержанія въ большинствѣ случаевъ представляютъ явленіе одиночное.

Синкопированныя гармоніи происходятъ или оттого, что верхніе голоса отстаютъ съ самаго начала на половину стоимости бассовыхъ нотъ и продолжаютъ отставать до конца ряда, или-же потому, что въ бассу образуется рядъ предъемовъ и тогда верхніе голоса кажутся отстающими отъ басса, но это отстаиваніе не имѣетъ уже характера ритмическаго, а гармоническій.



1-й случай.



2-й случай.

Доказательствомъ тому, что образовавшіеся аккорды не

имѣютъ ничего общаго съ задержаніями, служитъ неправильное вступленіе и разрѣшеніе диссонансовъ.

Такъ: въ первомъ тактѣ малая нона *f* переходитъ вверхъ, во второмъ септима *a* дѣлаетъ скачекъ вверхъ, тоже самое въ третьемъ, только внизъ; во второмъ примѣрѣ: въ первомъ тактѣ большая септима идетъ на кварту внизъ, во второмъ малая септима, разрѣшаемая въ октаву, въ третьемъ уменьшенная октава — въ малую дэциму и т. д.

Синкопированная гармонія могла возникнуть, вѣроятно, изъ попеременнаго слѣдованія басса и верхнихъ голосовъ, раздѣленныхъ между собою паузами, но потомъ мѣста паузъ были заняты продолженіями аккордовъ, напр.:



О проходящихъ нотахъ.

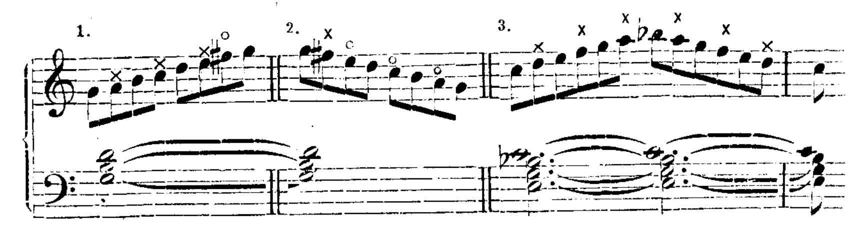
Проходящими нотами называются ноты, не принадлежащія аккорду; онѣ или замѣщаютъ промежутки между аккордовыми тонами, или-же служатъ украшеніемъ имъ.

Если проходящія ноты пополняютъ промежутки между аккордовыми тонами, то онѣ обыкновенно движутся по ступенямъ, т. е. секундами на слабыхъ временахъ (чаще) или на сильныхъ (рѣже); въ первомъ случаѣ онѣ называются просто проходящими или проходящими правильными, во второмъ — перемѣнными.

Какъ проходящія, такъ и перемѣнныя, должны всегда переходить въ аккордовый тонъ и вступать тоже послѣ аккордоваго тона, слѣдовательно, каждая проходящая нота помѣщается между двумя гармоническими нотами, отстоящими одна отъ другой на интервалъ большой или малой тэрціи.

Изъ сказаннаго слѣдуетъ, что оба вида проходящихъ нотъ возможны тамъ, гдѣ мелодія идетъ гаммообразно: въ видѣ діатонической или хроматической гаммы.

Примѣръ діатоническихъ проходящихъ нотъ. Знакомъ ×— обозначены правильныя проходящія, знакомъ ○—перемѣнныя.



Примѣчаніе. Считаемъ умѣстнымъ замѣтить, что сильными временами называются не только главныя или бывшія главныя доли такта, но также и первыя половины разчлененныхъ долей.

Въ первыхъ двухъ примѣрахъ слѣдуютъ рядомъ проходящая и перемѣнная, что допускается, если вторая изъ нихъ переходитъ въ гармоническую ноту и неизбѣжно въ промежуткѣ кварты. Въ третьемъ примѣрѣ проходящія только правильныя, потому что аккордъ весь состоитъ изъ тэрцій, и гамма начинается гармонической нотой. Его можно видоизмѣнить слѣдующимъ образомъ:



Теперь уже гамма начинается перемѣнной нотой.

И такъ двѣ проходящихъ ноты допускаются рядомъ съ условіемъ, чтобы разстояніе между ними было секундой и чтобы вторая непосредственно переходила въ гармоническую ноту. Приводимъ примѣръ неправильнаго употребленія проходящихъ нотъ:



Въ первомъ примѣрѣ тонъ *g* переходитъ скачкомъ въ гармоническій тонъ *c* и *d* является скачкомъ послѣ *a*; во второмъ примѣрѣ употреблены двѣ подходящихъ подрядъ, но вторая переходитъ въ аккордовый тонъ *a* не плавно, а скачкомъ; наконецъ въ томъ-же примѣрѣ слѣдуютъ на разстояніе тэрціи двѣ

проходящихъ *b* и *g*, хотя вторая и разрѣшается. Когда мелодія движется хроматическими ступенями, то могутъ непосредственно идти одна за другой, 3, 4 и даже 5 проходящихъ нотъ, напр.:



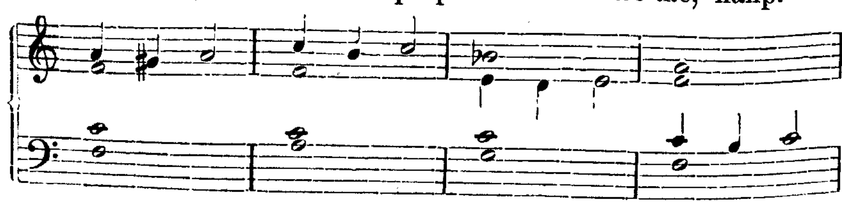
Если проходящія ноты являются не въ гаммообразномъ порядкѣ и не пополняютъ промежутковъ между аккордовыми тонами, тогда онѣ называются прикрашивающими или вспомогательными. Правила для ихъ употребленія слѣдующія: 1) прикрашивающая нота должна переходить въ свою гармоническую ноту плавнымъ движеніемъ, но появляться можетъ и скачкомъ отъ предыдущей гармонической; она лучше звучитъ, если снизу отстоитъ отъ гармонической на полутонъ, при движеніи же сверху можетъ отстоять и на тонъ и на полутонъ безразлично.



Въ этомъ примѣрѣ прикрашивающія ноты помѣщены на сильныхъ временахъ, а именно: въ первомъ тактѣ *gis*, *e*, *cis*; во второмъ—*f*, *a*, *c*; въ третьемъ—*dis*, *f*, *d*; въ четвертомъ—*e*, *g*, *b*. Но прикрашивающія ноты могутъ быть и на слабыхъ временахъ. Примѣръ:

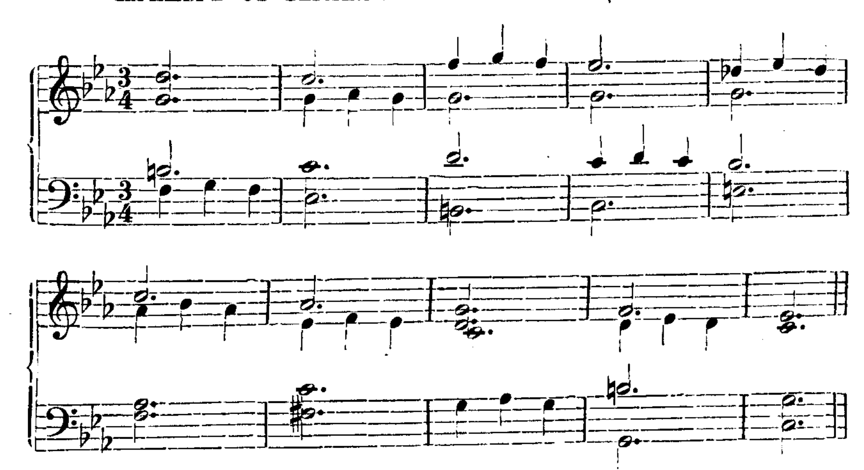


Самымъ естественнымъ было-бы введеніе прикрашивающей ноты за ея гармонической и разрѣшеніе въ нее-же, напр.





Примѣръ съ верхними прикрашивающими нотами.

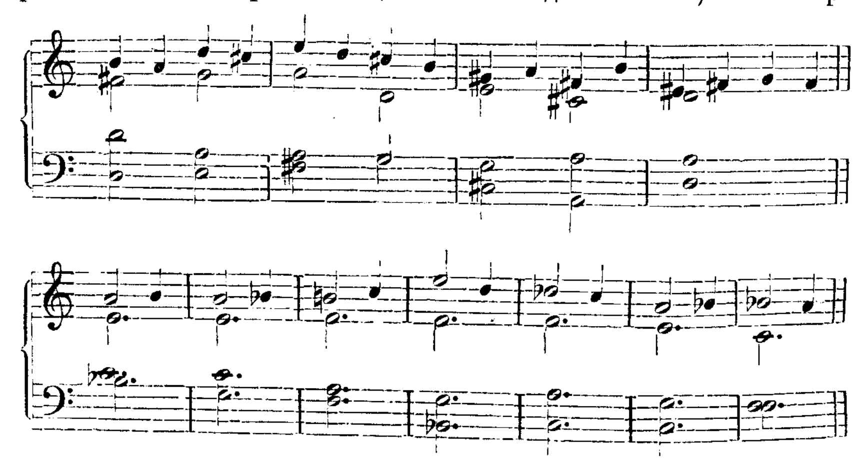


Въ обоихъ примѣрахъ прикрашивающія ноты помѣщены между двумя одинаковыми гармоническими на слабыхъ временахъ такта. Но встрѣчаются и на сильныхъ временахъ передъ гармонической нотой, причемъ онѣ вводятся по парно, т. е. одна сверху, другая снизу—или поочередно, или обѣ вмѣстѣ.



Послѣдній примѣръ отличается отъ предъидущихъ тою особенностью, что обѣ прикрашивающія помѣщены въ промежуткѣ между гармонической нотой и ея повтореніемъ.

Не слѣдуетъ думать, чтобы проходящія и прикрашивающія ноты, какъ видно изъ нашихъ примѣровъ, были непремѣнно стоимости незначительной въ сравненіи съ аккордовыми нотами; очень часто въ сочиненіяхъ лучшихъ авторовъ мы наталкиваемся на проходящія и прикрашивающія ноты по стоимости равныя или даже превышающія стоимость долей такта, какъ напр.



Прикрашивающія или, какъ ихъ часто называютъ, вспомогательныя ноты, произошли, вѣроятно, отъ мелодическихъ украшеній, извѣстныхъ въ музыкѣ подъ именемъ *форшлага*. Нашъ послѣдній примѣръ представляетъ мелодію, украшенную долгими форшлагами.

Мы говорили уже, что проходящія ноты являются въ гаммообразной мелодіи въ предѣлахъ одного и того-же аккорда и замѣщаютъ промежутки между аккордовыми тонами. Но это не единственный способъ ихъ примѣненія. Онѣ могутъ являться особнякомъ и служатъ въ этомъ случаѣ связующимъ звеномъ между двумя различными аккордами. Наиболѣе употребительныя изъ нихъ: проходящая септима и проходящая кварта; обѣ удобны между аккордами, находящимися въ квинтовомъ сродствѣ. Примѣръ:



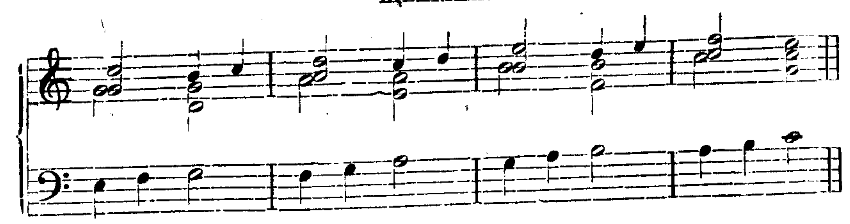
Примѣры съ проходящими нотами въ видѣ сексты и ноны.



Секвенція изъ трезвучій мажорнаго лада много выигрываетъ отъ введенія проходящихъ септимъ и ихъ обращеній, нижнихъ секундъ.



Примѣръ секвенціи съ проходящими квартами и ихъ обращеніями.



При употребленіи проходящихъ нотъ слѣдуетъ заботиться въ особенности о чистотѣ и правильности голосоведенія. Весьма легко впасть въ слѣдующія ошибки: 1) параллельныя квинты, образовавшіяся изъ первоначальныхъ скрытыхъ, и 2) столкновенія между гармоническими и проходящими нотами, придающія неясность даже самой простой гармонической послѣдовательности.

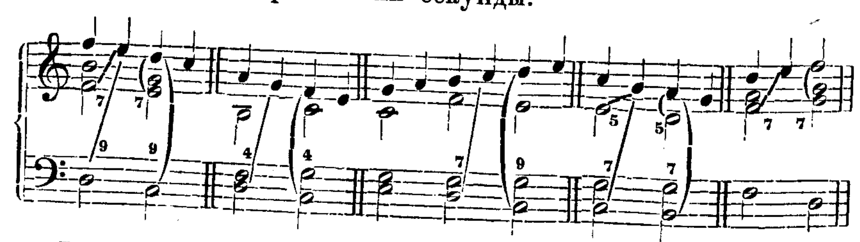
Примѣромъ перваго рода ошибокъ можетъ служить слѣдующая фраза:



Точно также образуются параллельныя октавы.



Кромѣ ошибокъ, указанныхъ въ предъидущихъ примѣрахъ могутъ образоваться другія въ видѣ параллельныхъ секундъ, квартъ, септимъ и нонъ; это можетъ произойти тогда, когда непосредственно слѣдуютъ одна за другой проходящая и перемѣнная нота на разстояніи секунды.

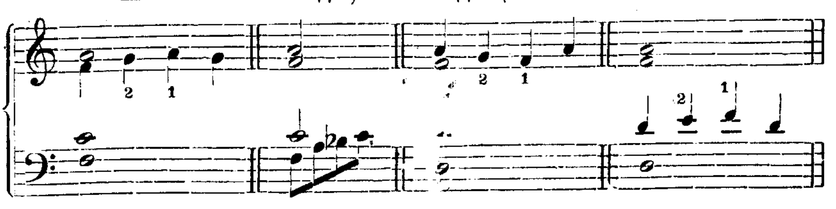


Впрочемъ, нужно замѣтить, что тэмпъ играетъ немаловажную роль при оцѣнкѣ художественной красоты подобныхъ гармоническихъ сплетеній. Ясно, что послѣдованіе двухъ диссонансовъ будетъ замѣтнѣе въ медленномъ тэмпѣ и весьма незамѣтно или совсѣмъ скрадывается въ быстромъ.

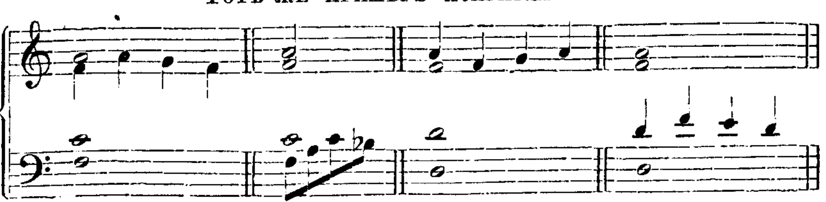
Другаго рода ошибки, возникающія при употребленіи проходящихъ нотъ, состоятъ въ столкновеніи ихъ съ гармоническими нотами; эти столкновенія имѣютъ мѣсто на разстояніи секунды верхней или нижней, переходящей въ унисонъ или непереходящей—безразлично.



Примѣры секунды, переходящей въ унисонъ:



Тотъ-же примѣръ исправленный:



Стоитъ только проиграть оба примѣра, чтобы убѣдиться въ преимуществѣ втораго.

Итакъ мы видимъ, что секунда, выходящая изъ униссона, звучитъ гораздо лучше, чѣмъ та-же секунда, входящая въ него изъ тэрціи.

Подобнаго-же рода столкновенія и гармоническія неясности происходятъ при употребленіи прикрашивающихъ нотъ и хроматическихъ проходящихъ; здѣсь уже столкновеніе носитъ характеръ *перéченья* (см. ниже). Для избѣжанія этой ошибки не слѣдуетъ вводить хроматическое измѣненіе тона, который повторяется въ той-же, въ высшей или низшей октавѣ, напр.:

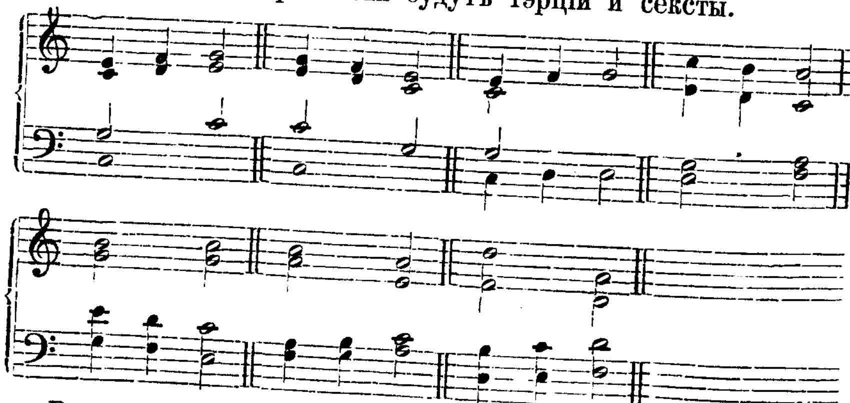


О проходящихъ аккордахъ.

Проходящими аккордами называются случайныя гармоническія формы, образовавшіяся отъ одновременнаго вступленія проходящихъ или прикрашивающихъ нотъ въ двухъ и болѣе голосахъ. Существенное отличіе ихъ отъ коренныхъ аккордовъ состоитъ или въ особенномъ новомъ составѣ (конструкціи), или же въ способѣ введенія и разрѣшенія. Въ большинствѣ случаевъ проходящіе аккорды, какъ менѣе важные, вступаютъ на слабыхъ временахъ такта или на бывшихъ слабыхъ.

Проходящія ноты въ двухъ голосахъ.

Онѣ являются или въ прямомъ движеніи голосовъ вверхъ и внизъ, или-же въ противуположномъ. Въ первомъ случаѣ предпочтительными интервалами будутъ тэрціи и сексты.



Во второмъ случаѣ интервалы мѣняются и могутъ быть разнообразными, лишь-бы только обѣ проходящія разрѣшились по ступенямъ.



Тоже самое замѣчаніе относится и къ одновременно вступающимъ прикрашивающимъ нотамъ.

Въ прямомъ движеніи.



Въ противуположномъ движеніи.



Еще болѣе интересныя комбинаціи получаются, если движутся три, или даже всѣ четыре голоса. Въ этомъ случаѣ, кромѣ предъидущаго замѣчанія, нужно имѣть въ виду, чтобы не образовалось слишкомъ много диссонансовъ подрядъ; это достигается отчасти употребленіемъ при движеніи въ одну сторону тэрцій и секстъ, отчасти пріостановкой одного изъ голосовъ на болѣе или менѣе короткое время. При движеніи трехъ голосовъ въ одну сторону могутъ образоваться параллельные аккорды подъ условіемъ, чтобы параллельныя кварты прикрывались снизу секстами.



Примѣръ проходящихъ аккордовъ съ противуположнымъ движеніемъ голосовъ.





Въ этихъ примѣрахъ крестиками обозначнеы проходящіе аккорды.



Аккорды, образовавшіеся въ этихъ примѣрахъ, трудно было-бы объяснить, если-бы не было проходящихъ,—до того они странны или сами по себѣ, или по своимъ разрѣшеніямъ. Приводимъ еще примѣры съ хроматическими проходящими и съ прикрашивающими нотами.





Проходящіе аккорды посредствомъ прикрашивающихъ нотъ въ нѣсколькихъ голосахъ.



Проходящіе аккорды

какъ хроматическое видоизмѣненіе коренныхъ.

Между многочисленными проходящими аккордами особенно выдаются по своей гармонической важности аккорды съ хроматическимъ повышеніемъ или пониженіемъ какого-либо тона. Они такъ часто употребляются въ гармонизаціяхъ и имѣютъ такое громадное значеніе, что мы считаемъ необходимымъ поговорить о нихъ подробнѣе. Чтобы показать нагляднѣе, что̀ мы понимаемъ подъ хроматическимъ видоизмѣненіемъ извѣстныхъ намъ коренныхъ аккордовъ, приведемъ нѣсколько примѣровъ. Возьмемъ, напр., мажорное трезвучіе и будемъ въ немъ то повышать, то понижать составные тоны; тоже сдѣлаемъ и съ другими видами трезвучій.



Разсматривая эту массу новыхъ аккордовъ, мы въ ней найдемъ пригодные намъ проходящіе аккорды совершенно отличные по своей конструкціи отъ извѣстныхъ намъ четырехъ видовъ. Нѣкоторые изъ нихъ существуютъ, какъ самостоятельные основные аккорды или въ обращеніяхъ, другіе-же, чтобы быть понятными, требуютъ присоединенія дополнительнаго тона. Эти аккорды обозначены цифрами: 6, 7, 9, 13, 20. Первый изъ нихъ называется мажорно-уменьшеннымъ трезвучіемъ, второй — двояко-уменьшеннымъ или уменьшеннымъ тэрцквинтаккордомъ, третій — минорно-увеличеннымъ; остальные два особыхъ названій не имѣютъ. Теперь мы покажемъ, какъ надо пользоваться этими аккордами. Первый видъ произошелъ отъ пониженія квинты въ мажорномъ трезвучіи; а всякое хроматическое пониженіе указываетъ на движеніе внизъ, слѣдовательно, пониженная квинта должна разрѣшиться внизъ.



Второй видъ произошелъ отъ хроматическаго повышенія основнаго тона въ минорномъ трезвучіи и потому повышенный основной тонъ долженъ переходить на полутонъ вверхъ.



Третій видъ произошелъ отъ повышенія квинты въ минорномъ-же трезвучіи, а потому аккордъ долженъ разрѣшиться слѣдующимъ образомъ:



Что касается до остальныхъ двухъ новыхъ видовъ, то они нуждаются въ добавочномъ тонѣ и тогда только вполнѣ будутъ понятны.



Поступая подобнымъ образомъ не только съ трезвучіями, но и съ другими аккордами, мы получимъ новыя аккордовыя комбинаціи. Однако-же, не всѣ онѣ годятся по своей звуковой красотѣ. Наиболѣе употребительны изъ нихъ аккорды съ повышенной и пониженной квинтой, а также аккорды съ увеличенной секстой.

Аккорды съ увеличенной квинтой.

Мы уже отчасти знакомы съ увеличеннымъ трезвучіемъ, какъ кореннымъ аккордомъ на III-й ст. минорной гаммы. Онъ тамъ происходитъ естественнымъ путемъ, такъ какъ минорная гармоническая гамма требуетъ искусственнаго повышенія VII-й ступени. Кромѣ того, этотъ аккордъ можетъ принадлежать VI-й ст. мажора съ искусственно пониженной секстой строя. Въ обоихъ случаяхъ его слѣдуетъ считать за аккордъ коренной. Какъ диссонирующій аккордъ увеличенное трезвучіе должно разрѣшаться. Въ минорѣ, какъ уже намъ извѣстно, оно разрѣшается въ I, V и VI-ю ступени, а въ мажорѣ въ I, III и IV. Что-же касается до приготовленія его, то передъ нимъ можетъ стоять аккордъ, имѣющій съ нимъ общій тонъ, или-же аккордъ, одинъ изъ тоновъ котораго могъ-бы плавно переходить въ увеличенную квинту.



Сравнивая эти шесть способовъ разрѣшеній между собою, находимъ, что два изъ нихъ повторяются; слѣдовательно, всѣхъ

различныхъ разрѣшеній увеличеннаго трезвучія можетъ быть только 4.

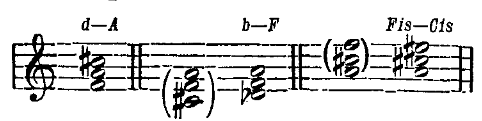
Приготовленіе.



Возможно также разрѣшеніе увеличеннаго трезвучія въ четвертую ступень, но тогда оно должно быть въ первомъ обращеніи во избѣжаніе параллелизма.



Увеличенное трезвучіе состоитъ изъ большой тэрціи и увеличенной квинты, которыя энгармонически даютъ уменьшенную кварту и малую сексту; а такъ какъ и обращенія этого аккорда даютъ тѣ-же интервалы, то слѣдовательно, трудно опредѣлить по слуху — основной или обращенный данный аккордъ. Другими словами: какъ основной видъ, такъ и его два обращенія, звучатъ какъ основные аккорды. Вотъ по какой причинѣ увеличенное трезвучіе принадлежитъ тремъ минорнымъ и столькимъ-же мажорнымъ ладамъ.



Разрѣшая каждый изъ этихъ трехъ видовъ увеличеннаго трезвучія въ предѣлахъ ихъ тональностей, получаемъ 12 различныхъ мажорныхъ и минорныхъ трезвучій. Для краткости выписываемъ разрѣшенія трехголосно:



Большія и малыя буквы надъ нотами указываютъ на аккордъ разрѣшенія.

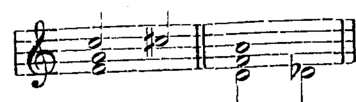
Замѣчая, что въ увеличенное трезвучіе входятъ по звуку три разной высоты тона, находимъ, что вообще всѣхъ различ-

ныхъ по звуку увеличенныхъ трезвучій можетъ быть только четыре. Дѣйствительно:



Аккорды, помѣченные одинаковыми цифрами, суть не что иное, какъ энгармонированныя обращенія.

Увеличенное трезвучіе до сихъ поръ разсматривалось какъ аккордъ, существенно принадлежащій тональности. Но онъ-же можетъ являться какъ проходящій аккордъ, т. е. первоначально чистая квинта отъ хроматическаго измѣненія превращается въ увеличенную. Это происходитъ двоякимъ способомъ: 1) въ мажорномъ трезвучіи повышается квинта, 2) въ минорномъ трезвучіи понижается основной тонъ.



Въ обоихъ случаяхъ результатъ получается одинъ и тотъже, но обращаются съ аккордами различно. Хроматическое пониженіе основнаго тона обыкновенно дѣлается въ минорномъ трезвучіи VI-й ступени мажора, когда оно находится передъ 6_4 аккордомъ въ каданcѣ, слѣдоватнльно такъ:



Хроматическое повышеніе квинты возможно вездѣ, гдѣ есть мажорныя трезвучія, слѣд., въ мажорѣ на I, IV и V-й ступеняхъ, въ минорѣ—только на VI-й.

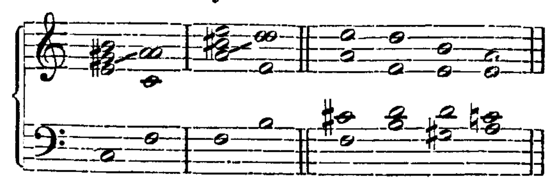
Присутствіе увеличенной квинты на указанныхъ ступеняхъ нисколько не измѣняетъ сущности ихъ отношеній къ тональности, а потому новаго о нихъ говорить почти нечего, развѣ только то, что увеличенная квинта всегда *должна* идти на полуступень вверхъ.



На пятой ступени минора нельзя построить увеличеннаго трезвучія, потому что увеличенная квинта будетъ энгармонированная малая секста строя и весь аккордъ черезъ это переносится въ иную тональность.



На тѣхъ-же самыхъ ступеняхъ въ мажорѣ и минорѣ образуются и 7 аккорды съ увеличенной квинтой, переходящіе секвентнымъ порядкомъ въ трезвучіе, но съ условіемъ, чтобы квинта подымалась на полутонъ.



Въ приведенныхъ примѣрахъ разрѣшеній увеличеннаго трезвучія и большаго 7 аккорда съ увеличенной квинтой взяты отношенія самыя натуральныя, т. е. аккорды, диссонирующіе съ своими разрѣшеніями, находятся въ квинтовомъ сродствѣ. Но было уже раньше сказано, что квинта увеличенная — не измѣняетъ естественныхъ отношеній аккордовъ, слѣдовательно, возможна еще масса соединеній этого аккорда съ другими ступенями строя, лишь-бы были соблюдены законы голосоведенія, напр.



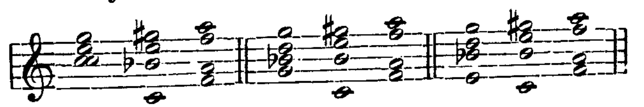
Остается еще упомянуть о V_7 аккордѣ съ повышенной и пониженной квинтой.

V_7 аккордъ съ повышенной квинтой состоитъ изъ большой тэрціи, увеличенной квинты и малой септимы; онъ въ тѣсномъ расположеніи звучитъ вяло по причинѣ близости квинты къ септимѣ (уменьшенная тэрція); болѣе красивый звукъ получается, если интерваллъ уменьшенной тэрціи обратить, т. е. увеличенную квинту перенести въ верхнюю октаву — тогда уменьшенная тэрція превратится въ увеличенную сексту.

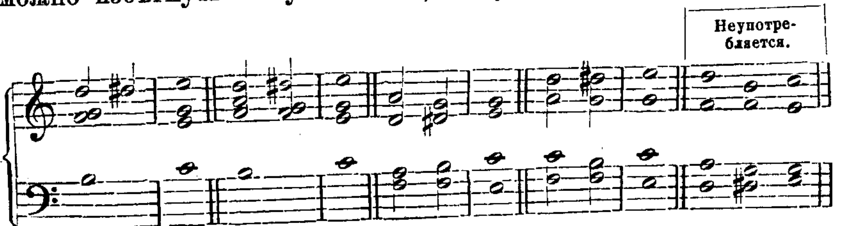


Разрѣшеніе происходитъ по правиламъ обыкновеннаго V_7

аккорда, но квинта должна идти на полутонъ вверхъ въ тэрцію тоническаго трезвучія. Приготовляется этотъ аккордъ II-й, V-й и VII-й ступенями.



Вялость интервалла уменьшенной тэрціи не уничтожается и въ томъ случаѣ, если онъ расширенъ на октаву; изъ этого слѣдуетъ, что въ расположеніи тоновъ аккорда нужно стараться, чтобы квинта была расположена выше септимы, и что этотъ аккордъ не имѣетъ 2-го обращенія, въ которомъ невозможно избѣгнуть ни умен. 3-іи, ни уменьшенной дэцимы.



Рѣже встрѣчается V_7 акк. съ уменьшенной квинтой. Въ немъ повторяется то-же явленіе, что и въ предъидущемъ, т. е. между тэрціей и квинтой аккорда находится слишкомъ малый промежутокъ—уменьшенная тэрція; это исправляется обращеніемъ интервалла. Расположеніе аккорда должно быть таково, чтобы вводный тонъ образовывалъ съ квинтой увеличенную сексту, а потому аккордъ не имѣетъ перваго обращенія. Пониженная квинта переходитъ всегда внизъ.



Увеличенный секстаккордъ.

Подъ этимъ именемъ извѣстенъ одинъ изъ чрезвычайно часто употребляемыхъ проходящихъ аккордовъ, значеніе котораго для модуляціи, какъ увидимъ впослѣдствіи, неоцѣненно.

Характеристическіе и постоянные интервалы этого аккорда —большая тэрція и увеличенная секста, хотя онъ является въ четырехъ различныхъ видахъ: 1) увеличенный 6 аккордъ (6+), 2) увеличенный тэрцквартсекстаккордъ $(^4 3_{6+})$, 3) увеличенный квинтсекстаккордъ $(^5 6+)$ и 4) увеличенный тэрцквартсекстаккордъ съ дважды увеличенной квартой.



Увеличенная секста, какъ характеристическій интервалъ во всѣхъ этихъ видахъ, происходитъ изъ большой сексты двоякимъ способомъ: посредствомъ повышенія верхняго тона или посредствомъ пониженія нижняго. Слѣдовательно, увеличенная 6-а, какъ проходящая нота, можетъ образоваться во всѣхъ тѣхъ аккордахъ, которые заключаютъ большую сексту. Но большая секста есть обращеніе малой тэрціи, которая находится въ трезвучіяхъ минорномъ и уменьшенномъ, а также въ маломъ, вводномъ и уменьшенномъ 7 аккордахъ, — откуда окончательно слѣдуетъ, что происхожденіе увеличеннаго 6 аккорда объясняется хроматическими измѣненіями въ названныхъ аккордахъ.

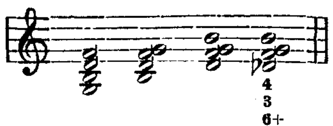
Первые три вида увеличеннаго 6 аккорда строятся на малой секундѣ въ мажорѣ и на малой секстѣ въ минорѣ; четвертый видъ исключительно принадлежитъ мажору и построенъ на его малой (искусственной) секстѣ.

Прохожденіе чрезмѣрныхъ 6 аккордовъ объясняется слѣдующимъ образомъ: въ мажорѣ оно образуется изъ аккордовъ доминантовой группы (V и VII ст.), въ минорѣ — изъ аккордовъ субдоминантовой группы (II и IV ст.).

Первый видъ чрезмѣрнаго 6 аккорда въ мажорѣ происходитъ отъ перваго обращенія уменьшеннаго трезвучія, въ которомъ пониженъ бассовый тонъ.



Чрезмѣрный тэрцквартаккордъ происходитъ отъ 2-го обращенія V_7 аккорда, въ которомъ пониженъ также бассовый тонъ.

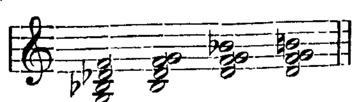


Чрезмѣрный квинтсекстаккордъ происходитъ отъ перваго обращенія уменьшеннаго 7 аккорда также съ пониженіемъ басса.



Въ минорѣ увеличенный секстаккордъ происходитъ отъ перваго обращенія трезвучія на IV-й ступени съ повышенной секстой.

Чрезмѣрный $^4 3$ аккордъ—отъ 7 аккорда на II-й ст. минора во второмъ обращеніи также съ повышенной секстой.



Чрезмѣрный $^6 5$ аккордъ происходитъ отъ 7 аккорда на IV-й ступени въ первомъ обращеніи также съ повышеніемъ сексты.

Что-же касается до $^4 3$ аккорда съ два раза повышенной квартой, то онъ исключительно принадлежитъ мажору и происходитъ отъ втораго обращенія 7 аккорда на II-й ст. мажора, въ которомъ одновременно пониженъ бассовый тонъ и повышены кварта съ секстой.



Прибавимъ еще къ сказанному о 6 аккордѣ, что въ немъ выгоднѣе удваивать тэрцію (противно правилу объ удвоеніи) въ четырехголосномъ сложеніи.

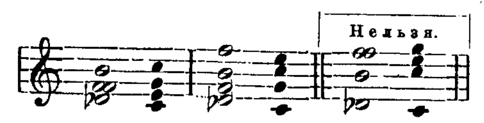
Всѣ названные аккорды требуютъ разрѣшенія въ мажорное трезвучіе или непосредственно, или при посредствѣ одного промежуточнаго аккорда. Непосредственно разрѣшаются 6 аккордъ и $^4 3$ аккордъ; остальные-же два посредствомъ вставнаго аккорда.

При разрѣшеніи бассъ и секста всегда расходятся въ чистую октаву. Для чрезмѣрныхъ 6 аккордовъ мажора аккор-

домъ разрѣшенія будетъ тоника, для аккордовъ минора — доминанта; но въ обоихъ случаяхъ эти аккорды мажорные.



И такъ, мы видимъ, что правильное разрѣшеніе 6 аккорда состоитъ въ веденіи тэрціи и бассоваго тона на полутонъ внизъ, а сексты на полутонъ вверхъ; при этомъ получается трезвучіе безъ квинты. Въ тэрцквартаккордѣ, при соблюденіи тѣхъ-же условій, кварта остается на мѣстѣ и дѣлается квинтой трезвучія разрѣшенія. 6 аккордъ четырехголосный разрѣшается слѣдующимъ образомъ:



т. е. одна тэрція идетъ на полутонъ внизъ, другая на цѣлый тонъ вверхъ; въ случаѣ, когда тэрціи расположены по обѣ стороны сексты, то верхняя должна идти внизъ для избѣжанія параллелизма. Вотъ почему третій примѣръ неправиленъ.

Чрезмѣрный $^6{}_5$ аккордъ разрѣшается черезъ посредство промежуточнаго $^6{}_4$ аккорда IV-й ступени, въ этомъ случаѣ тэрція и квинта образуютъ какъ-бы задержаніе и разрѣшаются послѣ басса и чрезмѣрной сексты.

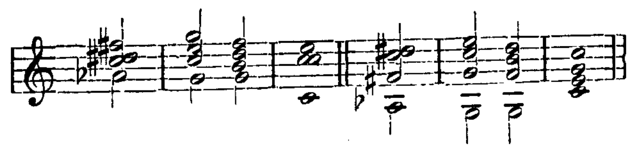


Разрѣшеніе въ минорѣ этихъ аккордовъ можно считать за полукадансъ или за полный и въ этомъ послѣднемъ случаѣ слѣдуетъ добавить необходимые аккорды.



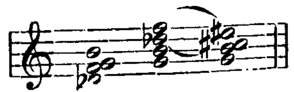
Разрѣшеніе четвертаго вида чрезмѣрнаго 6 аккорда въ мажорѣ происходитъ такимъ образомъ: бассъ на полутонъ внизъ, тэрція остается, кварта и секста обѣ—на полутонъ вверхъ,—

причемъ образуется $^6{}_4$ аккордъ тоническаго трезвучія, за которымъ слѣдуетъ кадансъ.



И такъ мы видимъ, что одинъ и тотъ-же чрезмѣрный секстаккордъ первыхъ трехъ видовъ принадлежитъ мажору и минору — ладамъ въ близкой степени сродства, напр., аккордъ *des*, *f*, *h* находится въ строѣ *C* и *f*, гдѣ *C* можно принять за доминанту отъ *f*.

Кромѣ того, увеличенный $^4{}_3$ аккордъ принадлежитъ двумъ мажорнымъ и двумъ минорнымъ ладамъ посредствомъ энгармонированія извѣстныхъ интерваловъ. Напр. аккордъ находится въ тонѣ *C* и *f*; если мы перенесемъ *des* и *f* въ верхнюю октаву и энгармонируемъ ихъ, то получимъ какъ-бы совсѣмъ новый аккордъ съ разрѣшеніемъ въ другіе лады,



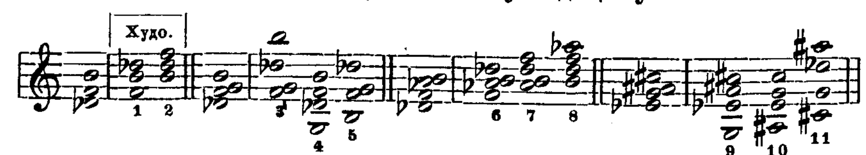
а именно въ *Fis* и *h*, находящіеся къ прежнимъ въ шестой степени сродства.

Довольно мягкая звучность увеличеннаго 6 аккорда (за исключеніемъ 2-го вида) позволяетъ вводить его безъ приготовленія. (Чрезмѣрный 6 аккордъ по звуку напоминаетъ V_7 аккордъ безъ квинты, чрезмѣрный $^6{}_5$ акк. и $^4{}_3$ аккордъ съ дважды увеличенной квартой сходны по звуку съ полнымъ V_7 аккордомъ). Но бываютъ случаи, когда приготовленіе необходимо, напр., когда въ самой мелодіи находится тонъ будущаго чрезмѣрнаго 6 аккорда или, по крайней мѣрѣ, тонъ близкій къ нему.



Чрезмѣрный 6 аккордъ, по своему особенно выдающемуся характеру, только тогда производитъ желаемое впечатлѣніе, когда находится въ основномъ положеніи. (Основнымъ положе-

ніемъ мы здѣсь называемъ такое, въ которомъ бассъ и одинъ изъ верхнихъ голосовъ образуютъ увеличенную сексту). На этомъ основаніи онъ не долженъ бы имѣть обращеній, которыя ослабили-бы его или придали другой гармоническій смыслъ. Однако-жъ, обращенія допускаются, но съ условіемъ, чтобы бывшая увеличенная секста съ своимъ основнымъ тономъ не встрѣчались на разстояніи уменьшенной тэрціи; въ крайнемъ случаѣ можно допустить уменьшенную дэциму.



Аккордъ № 2-й есть извѣстное намъ дважды уменьшенное трезвучіе, аккордъ № 4-й—V7 аккордъ съ пониженной квинтой, аккордъ № 8-й — такъ называемый уменьшенный тэрцквинтсептаккордъ ($^{7}5_{3}$ акк.), потому что въ немъ всѣ интервалы уменьшенные. Лучше всего терпятъ обращенія виды 3-й и 4-й— (т. е. $^{6}5+$ аккордъ и $^{4}3_{6+}$ аккордъ съ дважды увеличенной квартой), въ чемъ не трудно убѣдиться, проигравъ ихъ съ разрѣшеніями на фортепіано.

Добавленіе къ проходящимъ аккордамъ.

Считаемъ небезполезнымъ въ заключеніе этой статьи сказать нѣсколько словъ о двухъ проходящихъ аккордахъ, получившихъ, на подобіе увеличеннаго 6 аккорда, право гражданства между самостоятельными аккордами. Эти аккорды суть: 1) уменьшенный септаккордъ въ минорѣ и 1-е и 2-е обращеніе уменьшеннаго 7 аккорда въ мажорѣ передъ квартсекстаккордомъ въ кадансѣ и 2) 6 аккордъ отъ уменьшеннаго трезвучія въ минорѣ на II-й ступени съ пониженной секстой также въ кадансѣ.

1-й аккордъ происходитъ въ минорѣ отъ хроматическаго повышенія основнаго тона и тэрціи въ 7 аккордѣ IV-й ступени или отъ хроматическаго повышенія бассоваго тона и сексты въ первомъ обращеніи той-же ступени; въ мажорѣ— отъ хроматическаго повышенія бассоваго тона и сексты въ первомъ обращеніи 7 аккорда II-й ступени или отъ хроматическаго повышенія кварты и сексты во второмъ обращеніи той-же ступени.

2-й видъ, какъ сказано выше, есть секстаккордъ уменьш. трезвучія II-й ступ. въ минорѣ съ искусственно пониженной секстой.



Крестиками означены разсматриваемые аккорды.

Добавленіе къ прикрашивающимъ нотамъ.

Таблица мелодическихъ фигуръ, обращенныхъ въ аккордѣ *C-dur* прикрашивающими нотами.





Органный пунктъ и выдерживаемые тоны.

Органный пунктъ или *педаль* есть довольно долго длящійся бассовый тонъ, надъ которымъ въ верхнихъ голосахъ проходятъ разнообразнѣйшіе аккорды. Онъ обыкновенно примѣнимъ въ концѣ сочиненія, или по крайней мѣрѣ въ концѣ значительнаго отдѣла сочиненія. Выдерживается тоника, доминанта или обѣ вмѣстѣ.

Аккорды, проходящіе надъ выдержаннымъ тономъ, слѣдуютъ тѣмъ-же законамъ голосоведенія и сочетанія, какъ обыкновенно, но интервалы ихъ считаются уже не отъ басса, а отъ тэнора. Допускаются уклоненія въ ближайшіе родственные лады, но съ условіемъ, чтобы изрѣдка, т. е. черезъ одинъ или черезъ два, — аккорды имѣли составнымъ тономъ выдерживаемый тонъ въ бассу *).

Органный пунктъ вступаетъ на сильномъ времени такта. Начинаться и оканчиваться онъ долженъ опредѣленнымъ аккордомъ. Если выдерживается тоника, то начальнымъ аккордомъ будетъ тоническое трезвучіе; при органномъ пунктѣ на доминантѣ начальными аккордами будетъ: $^6_4$ аккордъ I-й ступени или доминантаккордъ. Аккордами заключительными для перваго случая будутъ или $^6_4$ акк. тоническаго трезвучія (плагіальный кадансъ) и потомъ тоника или-же 11 и 13 аккорды;

*) Подъ уклоненіемъ или отклоненіемъ мы разумѣемъ кратковременный выходъ изъ господствующей тональности въ ближайшую родственную и потомъ возвращеніе опять въ главную тональность. Средствами для уклоненія могутъ служить: V_7 аккордъ новой тональности, а также вводный и уменьшенный 7 аккорды. Подробнѣе этотъ предметъ разбирается въ статьѣ о модуляціи (см. ниже).

для втораго случая заключительнымъ аккордомъ можетъ быть только доминантаккордъ.

Органный пунктъ или педаль есть ничто иное, какъ распространенная каденція на покоющемся бассѣ; въ особенности сильно выражается его стремленіе къ заключенію частнымъ уклоненіемъ въ строй субдоминанты и минорный строй верхней секунды, которыя, какъ намъ извѣстно, будучи приняты за трезвучія тѣхъ-же ступеней, служатъ заключительными аккордами въ сложныхъ кадансахъ.

Педаль на тоникѣ.



Педаль на доминантѣ.



Педаль въ минорѣ точно также бываетъ на тоникѣ или на доминантѣ съ тою только разницею, что отклоненія дѣлаются въ мажорный строй доминанты, въ минорный строй субдоминанты и въ минорный-же строй нижней секунды; впрочемъ не рѣдки и исключенія. Приводимъ примѣръ педали на тоникѣ.





Въ послѣднемъ примѣрѣ мы находимъ отклоненія: въ 3-мъ тактѣ — въ минорный строй субдоминанты, въ 5-мъ — въ мажорный строй доминанты, въ 8-мъ—въ минорный строй доминанты (что встрѣчается гораздо рѣже) и т. д. Въ первомъ примѣрѣ, въ 8-мъ тактѣ находимъ упомянутое выше уклоненіе въ минорный строй нижней секунды.

Встрѣчаются педали или поочередно на доминантѣ и потомъ на тоникѣ, или одновременно на обѣихъ. Въ этомъ случаѣ аккордъ, прекращающій педаль доминанты, долженъ быть непремѣнно доминантовымъ трезвучіемъ или доминантсептаккордомъ.



Приводимъ примѣръ двойной педали одновременно на тоникѣ и доминантѣ.



Замѣтимъ здѣсь, что органный пунктъ не непремѣнно долженъ быть всегда въ концѣ сочиненія; онъ можетъ встрѣтиться въ началѣ или въ серединѣ піэсы, но тогда бываетъ обыкновенно менѣе продолжителенъ и скорѣе играетъ роль общаго тона въ смѣняющихся аккордахъ.

Не слѣдуетъ злоупотреблять частымъ введеніемъ въ гармонію педали по слѣдующимъ причинамъ: 1) гармонія, построенная на неподвижномъ бассѣ, теряетъ много въ своемъ оживленіи и разнообразіи колорита, да и къ тому-же это средство слишкомъ дешевое и сравнительно не представляющее большихъ трудностей для композиціи; 2) не нужно забывать, что характеръ педали, это—стремленіе къ покою, что̀ мыслимо только въ концѣ піэсы, а не въ началѣ и серединѣ ея.

Педаль въ верхнихъ голосахъ носитъ названіе выдерживаемыхъ тоновъ. Выдерживаемые тоны могутъ быть во всѣхъ голосахъ, но они лучше въ тэнорѣ и альтѣ и при томъ въ сравнительно низкомъ регистрѣ; причина этого явленія заключаетъ въ томъ, что слишкомъ высокіе тоны не въ состояніи сопротивляться диссонансамъ низшихъ тоновъ. Вотъ почему выдержанные тоны встрѣчаются рѣже педали, да и то подъ условіемъ не употреблять слишкомъ рѣзкихъ диссонансовъ и не уклоняться далеко отъ господствующей тональности.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ выдержанный тонъ есть ничто

иное, какъ общій тонъ, встрѣчающійся въ нѣсколькихъ аккордахъ, слѣдующихъ подрядъ:



Въ послѣднемъ примѣрѣ обозначено, какіе интервалы по отношенію къ бассу образуетъ выдержанный тонъ.



О МОДУЛЯЦІИ.

Сродство тоновъ.

Тональностью называется совокупность всѣхъ мелодическихъ и гармоническихъ комбинацій, основанныхъ на какой-либо мажорной или минорной гаммѣ.

Въ музыкальномъ сочиненіи тональность опредѣляется ключевыми знаками, поставленными въ началѣ строки; но такъ какъ одни и тѣ-же знаки могутъ указывать на различныя наклоненія (мажорное и минорное), то для точнаго опредѣленія наклоненія слѣдуетъ принимать во вниманіе первую и въ особенности послѣднюю ноту піэсы.

Примѣчаніе. Бываютъ слѣдующія исключенія изъ этого правила: 1) піэса начинается не тоникой гаммы, а какой-либо другой ступенью; 2) въ заключительномъ аккордѣ въ верхнемъ голосѣ находится вмѣсто тоники тэрція или квинта (въ этомъ случаѣ тональность опредѣляется по аккорду заключенія); 3) заключительный аккордъ часто бываетъ мажорнымъ, хотя-бы піэса была написана въ минорѣ (тогда тональность опредѣляется общимъ характеромъ или настроеніемъ піэсы).

Ключевые знаки въ началѣ строки, какъ сказано выше, опредѣляютъ тональность данной піэсы, не исключая возможности появленія случайныхъ знаковъ внутри ея; изъ этого слѣдуетъ, что тональность піэсы не остается постоянною до конца, что она только преобладающая надъ другими случайными тональностями.

Эта перемѣна тональности носитъ названіе *модуляціи.*

И такъ, *модуляціей* называется перемѣна одной тональности на другую, или, что тоже самое, переходъ изъ одной въ другую.

Въ широкомъ-же смыслѣ слова модуляціей называется вообще всякая смѣна аккордовъ, хотя-бы и принадлежащихъ одной и той-же тональности.

По роду ихъ, модуляціи раздѣляются на рѣшительныя или *переходъ*, когда имѣется въ виду покинуть прежній строй для *новаго* и *проходящую* или *уклоненіе*, когда по краткомъ пребываніи въ новомъ строѣ возвращаются въ предъидущій строй.

Понятно, что способы для перехода и уклоненія различны, о чемъ будетъ подробно изложено ниже.

Теперь, прежде чѣмъ приступить къ изложенію законовъ модуляціи, считаемъ нужнымъ сказать нѣсколько словъ о сродствѣ ладовъ, играющемъ весьма важную роль въ ученіи о модуляціи.

Звуки, образующіе современную европейскую музыкальную мелодію, слѣдуютъ одинъ за другимъ не произвольно, а въ порядкѣ, опредѣляемомъ съ одной стороны ритмомъ (во времени), а съ другой—числомъ ступеней, т. е. тоновъ и полутоновъ (по высотѣ); другими словами: отношеніе между двумя каки-ми-либо звуками въ мелодіи по высотѣ всегда опредѣленно выражается какимъ-либо интерваломъ мажорной или минорной гаммы.

Величина интерваловъ установлена также не произвольно, точно также, какъ и разстоянія между ступенями гаммы, а сообразно природѣ звука и, слѣдовательно, требованіямъ слуха.

Промежутки по высотѣ между ступенями мажорной гаммы основаны на тонахъ такъ-называемой *натуральной скáлы.*

За весьма рѣдкими исключеніями, въ природѣ не существуетъ простыхъ звуковъ, но каждый звукъ сопровождается обыкновенно верхними слабѣйшими звуками, которые называются *обертонами.* Непривычное ухо не съ разу въ состояніи открыть присутствіе этихъ побочныхъ звуковъ, но существованіе ихъ несомнѣнно и весьма легко доказывается.

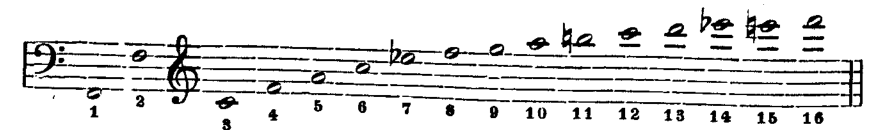
Обертоны придаютъ звуку полноту и характеръ, недостающіе простымъ звукамъ. Обертоны всегда слѣдуютъ за основнымъ звукомъ въ разъ на всегда опредѣленномъ порядкѣ, какой-бы высоты не былъ первоначальный звукъ; нужно замѣтить, однако, что обертоны низкихъ звуковъ выдаются гораздо рельефнѣе и число ихъ больше, нежели обертоны среднихъ и въ особенности высокихъ звуковъ.

Порядокъ, въ которомъ идутъ обертоны, слѣдующій: октава основнаго звука, квинта этой октавы, кварта этой квинты, большая тэрція этой кварты, малая тэрція этой большой тэрціи и т. д. до 16-го звука, что яснѣе видно изъ прилагаемаго нотнаго примѣра.

Обертоны большаго *C*.



Обертоны большаго *F*.



Сравнивая эти два примѣра, замѣчаемъ, что порядокъ интервалловъ остается не измѣннымъ; такъ напр.: обертоны, обозначенные цифрой 4, въ обоихъ случаяхъ составляютъ октаву съ основнымъ тономъ: $C—\bar{c}$, $F—\bar{f}$; обертоны, обозначенные цифрою 6, образуютъ черезъ двѣ октавы квинту съ основнымъ тономъ: $C—\bar{\bar{g}}$, $F—\bar{\bar{c}}$.

Если-бы обертоны по силѣ звука равнялись основному звуку, то такая масса давала-бы впечатлѣніе аккорда, чего на самомъ дѣлѣ не бываетъ, а основной звукъ дѣлается черезъ то только полнѣе *).

Разсматривая натуральную ска́лу, замѣчаемъ, что изъ нея возможно образовать нашу мажорную гамму, измѣнивъ *fa* ♯ въ *fa*. Обертоны низкихъ тоновъ слышны до 9-го и даже до 10-го, среднихъ — до 5 го и 6-го, не очень высокихъ — до 2-го, а рѣдко до 3-го, обертоны-же очень высокихъ звуковъ не слышны.

При изложеніи нашей системы сродства тоновъ мы будемъ принимать во вниманіе только обертоны до 6-го включительно.

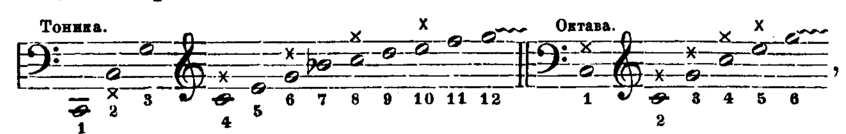
Нижній звукъ натуральной скалы называется основнымъ, а звуки, обозначенные цифрами—1, 2, 3, 4, 5 . . . . . и т. д.— первымъ, вторымъ, третьимъ . . . . . и т. д. частными тонами основнаго тона.

Опредѣлимъ теперь отношенія отдѣльныхъ ступеней гаммы къ ихъ тоникѣ, или, что тоже, ихъ сродство къ ней.

Если, положимъ, за тоникой должна слѣдовать октава, то

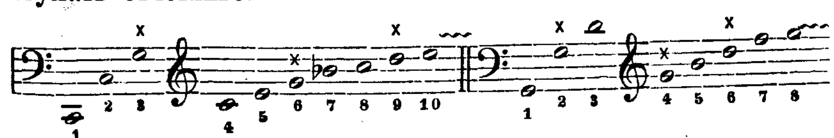
*) Но сравнивая ихъ по силѣ звука между собою, мы найдемъ, что обертоны, близкіе къ основному тону, обладаютъ большимъ напряженіемъ звука и потому менѣе различимъ, удаленные-же отъ него звучатъ гораздо слабѣе; слѣд., 1-й обертонъ будетъ наиболѣе выдаваться изъ массы, 2-й звучитъ слабѣе, третій еще слабѣе и т. д.

эффектъ такого послѣдованія для уха будетъ выраженъ слѣдующимъ образомъ:



т. е. вмѣстѣ съ *октавой* основнаго тона мы опять услышимъ повтореніе частныхъ тоновъ *тоники*: 2-го, 4-го, 6-го, 8-го и т. д., т. е. частныхъ тоновъ четнаго порядка, и такъ какъ въ данномъ случаѣ октава сливается со вторымъ частнымъ тономъ тоники, то очевидно, что сродство между тоникой и ея октавой ближайшее. (Мы выразимъ это отношеніе такъ—1 : 2, потому что первый частный тонъ октавы сливается или повторяетъ 2-й частный тонъ тоники).

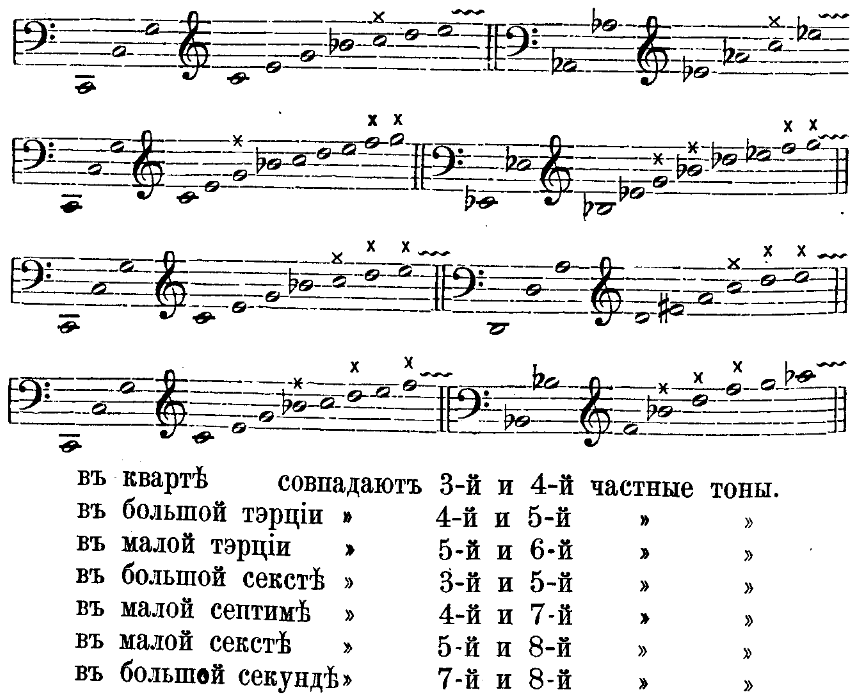
На этомъ-то ближайшемъ сродствѣ и основано удвоеніе мелодіи въ верхней октавѣ, которое не измѣняетъ ее, а только усиливаетъ. Если за тоникой слѣдуетъ квинта, то эффектъ получается иной, хотя и въ этомъ случаѣ сродство будетъ выступать отчетливо.



При такомъ послѣдованіи мы опять услышимъ повтореніе прежнихъ частныхъ тоновъ тоники: 3-го, 6-го, 9-го и т д.; но здѣсь уже сливается 2-й частный тонъ квинты съ 3-мя частными тонами тоники (2 : 3), слѣдовательно, сродство между ними нѣсколько отдаленннѣе.

Производя далѣе мелодическія послѣдованія въ томъ-же родѣ, найдемъ, что

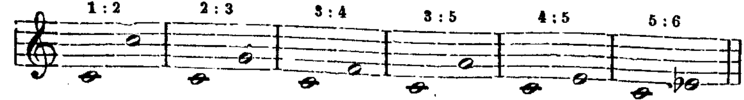




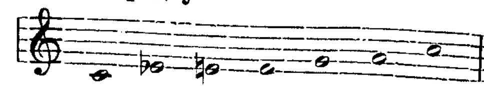
въ квартѣ	совпадаютъ	3-й и 4-й	частные	тоны.
въ большой тэрціи	»	4-й и 5-й	»	»
въ малой тэрціи	»	5-й и 6-й	»	»
въ большой секстѣ	»	3-й и 5-й	»	»
въ малой септимѣ	»	4-й и 7-й	»	»
въ малой секстѣ	»	5-й и 8-й	»	»
въ большой секундѣ	»	7-й и 8-й	»	»

И такъ, сродство различныхъ ступеней гаммы къ тоникѣ выразится въ таблицѣ слѣдующими цифрами: 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 3:5, 4:7, 5:8, 7:8. Цифрами въ этой таблицѣ обозначены совпадающіе частные тоны. Такъ какъ обертоны выше шестаго довольно слабы и совпаденіе ихъ не вполнѣ опредѣляетъ сродство, то мелодическіе тоны съ такими совпадающими обертонами называются несродными или сродными въ болѣе отдаленной степени. Слѣдовательно, сродными въ близкой степени остаются интервалы съ отношеніями:

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6; или, перелагая на ноты:



или, записывая по порядку.



Отношеніе всѣхъ этихъ тоновъ къ основному тону *C* называется первою степенью сродства. Тоны-же *d*, *b* и *h*, не вошедшіе въ составъ прежнихъ, считаются къ тоникѣ во второй степени сродства, потому что они, въ свою очередь, къ тонамъ *es*, *e*, *f*, *g*, *a*—находятся въ первой степени.

Дѣйствительно, *d* къ *g* — въ первой степени, потому что образуетъ съ нимъ суб-кварту; *b* къ *f*—въ первой степени по той-же причинѣ; *h* къ *g* или къ *e* — потому что образуетъ съ ними большую тэрцію и чистую квинту. Слѣдовательно, тоны: *b*, *h* и *d* находятся къ тоникѣ во второй степени сродства.

Связность и плавность, а, слѣдовательно, и музыкальная красота мелодіи обусловливаются соблюденіемъ сродства въ тонахъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ; вотъ по какой причинѣ запрещаются мелодическіе ходы на большую септиму (7 : 13), увеличенную кварту (7 : 10), малую секунду (вѣрнѣе малую нону) и проч.—интервалы между тонами несродными или сродными въ отдаленной степени.

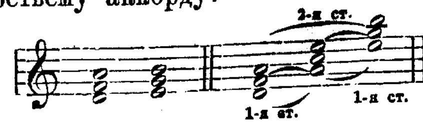
То, что было сказано о сродствѣ между отдѣльными тонами мелодіи, примѣняется вполнѣ и къ сродству между аккордами. Но аккорды, представляя изъ себя массу звуковъ съ равнымъ напряженіемъ, даютъ больше рессурсовъ къ опредѣленію сродства между ними въ сравненіи съ отдѣльными звуками мелодіи. Здѣсь мы имѣемъ дѣло уже не съ слабо-звучащими обертонами, распознавать которые довольно трудно, а съ дѣйствительно слышимыми звуками.

При опредѣленіи сродства между аккордами принципъ остается тотъ-же, а именно: аккорды сродны въ томъ случаѣ, когда въ нихъ находится одинъ или нѣсколько общихъ тоновъ; они не сродны или сродны во второй степени, если между ними нѣтъ общаго, связующаго ихъ тона.

Сродство первой степени бываетъ двухъ родовъ: *тэрцевое* или *параллелизмъ*, когда основной тонъ перваго аккорда служитъ тэрціей другому и *квинтовое*, когда на квинтѣ одного аккорда построенъ другой.



Въ случаѣ, если общихъ тоновъ между аккордами нѣтъ, тогда каждый изъ нихъ находится въ 1-й ст., сродства къ какому-нибудь третьему аккорду.



Точно также, какъ и въ мелодіи, аккорды въ 1-й ст. сродства, слѣдуя другъ за другомъ, производятъ на слухъ впечатлѣніе связности, естественности, тогда какъ сочетаніе аккордовъ во 2-й степени сродства производитъ противуположное впечатлѣніе; но съ нѣкоторыми предосторожностями такія сочетанія возможны въ предѣлахъ тональности, хотя онѣ употребляются сравнительно рѣже первыхъ.

И такъ, сродствомъ аккордовъ называется извѣстное ихъ отношеніе, опредѣляемое общими тонами.

Возьмемъ теперь не отдѣльные аккорды, а всю звуковую массу, принадлежащую какой-либо тональности и сравнимъ ее съ звуковой массой другой тональности. Окажется по сравненіи, что между произвольно выбранными ладами будетъ болѣе или менѣе отдаленное сходство, узнаваемое по общимъ тонамъ. Отъ числа общихъ тоновъ зависитъ степень отдаленности или близости сродства. Такъ напримѣръ въ ладахъ *C* и *G* находится 6 общихъ тоновъ и потому они другъ къ другу—въ ближайшей степени сродства; въ ладахъ *Es* и *D* только два общихъ тона *g* и *d* и потому сродство между ними отдаленнѣе.

Сродство дѣлится, какъ сказано, на степени, число которыхъ доходитъ до шести и которыя опредѣляются не по числу сходныхъ тоновъ, а по числу различныхъ.

Такимъ образомъ въ 1-й ст. находятся лады, *отличающіеся* однимъ тономъ, во 2-й—двумя, въ 3-й—тремя и т. д. до шести; за шестой степенью слѣдуетъ не седьмая, а, вслѣдствіе энгармонизма, опять 5-я, 4-я, 3-я и т. д.

Сказанное относится только къ ладамъ однороднымъ (одинаковаго наклоненія). Сродство между ладами различныхъ наклоненій опредѣляется съ помощію параллелизма, который считается также за первую степень,—а также съ помощію одноименности.

(Вспомнимъ изъ элементарной тэоріи, что ко всякой мажорной или минорной гаммѣ находятся 4 гаммы въ первой ст. сродства: 1) на доминантѣ, 2) на субдоминантѣ, 3) параллельная и 4) одновременная. Напр.

```
     G              e
     |              |
c —  C — a ,   A —  a — C.
     |              |
     F              d
```
)

Такъ напр., если хотятъ опредѣлить степень сродства между *c-moll* и *D-dur*, то въ этомъ случаѣ слѣдуетъ принять въ соображеніе одноименность гаммъ *G-dur* и *g-moll*. Напишемъ гаммы по квинтовому кругу отъ *c-moll* до *D-dur*;

c—g—d—a—e—h—D

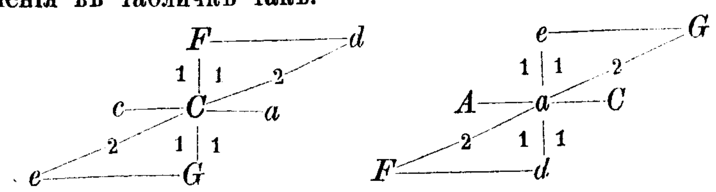
по этому способу сродство вышло-бы 6-й степени, что на самомъ дѣлѣ не вѣрно: эти тональности гораздо ближе—въ 3-й ст. сродства, если принять въ соображеніе одноименность гаммъ: *c—g—G—D—*.

Кромѣ ближайшаго сродства 1-й степени при модуляціяхъ придется нерѣдко пользоваться сродствомъ 2-й ст. Во второй степени сродства къ данной мажорной гаммѣ находятся минорныя гаммы, построенныя на ея секундѣ и тэрціи, а къ минорной — мажорныя гаммы, построенныя на натуральной септимѣ и секстѣ. Слѣдовательно, во 2-й ст. къ *C-dur* находятся *d-moll* и *e-moll*, къ *a-moll—G-dur* и *F-dur*. Выразимъ эти отношенія въ табличкѣ такъ:

```
      F———————d            e———————G
      1 | 1   2            1 | 1   2
 c————C———————a       A————a———————C
   2  1 | 1              2  1 | 1
 e————G                F———————d
```

Различныя тональности сродны между собою не только общностью отдѣльныхъ тоновъ или ступеней, но и общностью аккордовъ.

Такъ напр., лады *C* и *a* имѣютъ четыре общихъ аккорда.



Лады *C* и *d* или *C* и *e* по одному и по три.



Лады *C* и *G* по четыре.



Лады *C* и *D*—по два.



Лады *C* и *h*—также по два.



Эти отношенія: *C—D* во 2-й ст. и *C—h* въ третьей черезъ параллелизмъ суть крайняя граница, за которой осязательная связь между ладами прерывается. Дѣйствительно, если взять лады *C* и *A*, то между ними не найдется ни одного общаго аккорда.

Перейдемъ теперь къ модуляціи.

О модуляціи.

Выше было сказано, что модуляціей называется переходъ изъ одной тональности въ другую. Теперь спрашивается, какъ должна происходить эта перемѣна, какими средствами и пріемами должно пользоваться для этой цѣли? Пріемы или способы модуляціи зависятъ отъ степени быстроты, съ какою она должна быть совершена, а также отъ степени сродства ладовъ, между которыми она происходитъ; но въ обоихъ случаяхъ должно произойти совершенное замѣщеніе тоновъ прежняго лада тонами новаго. Мы пока будемъ разсматривать модуляцію *постепенную*, названную такъ въ отличіе отъ быстрой или *внезапной*. Кромѣ того, она подраздѣляется на близкую и отдаленную, въ зависимости отъ близости и отдаленности сродства. Средства для близкой и отдаленной модуляціи различны, точно также, какъ и средства для постепенной и внезапной.

Модуляція постепенная.

Первое и самое важное правило модуляціи такое: 1) ближайшіе аккорды, совершающіе переходъ, должны быть въ естественной связи между собою; 2) они должны одновремнное принадлежать опредѣленному ладу. Второе правило: аккорды, завершающіе модулирующій рядъ, должны содержать въ себѣ всѣ тоны новаго лада.

Такъ какъ всѣ ступени гаммы заключаются въ главныхъ трезвучіяхъ лада, то завершающими аккордами будутъ I, IV и V ст.; впрочемъ, часто бываетъ необходимо вмѣсто IV ст. брать трезвучіе или 7 акк. II ст.

Средствомъ для близкой модуляціи служитъ V_7 аккордъ, какъ единственный по конструкціи въ ладѣ, а потому и характеризующій его; но такъ какъ одинъ и тотъ-же V_7 аккордъ принадлежитъ мажору и одноименному съ нимъ минору, то для полной обрисовки лада слѣдуетъ передъ нимъ поставить II или IV ст., содержащія въ себѣ *сексту* строя, какъ ступень характеризующую послѣ *тэрціи* наклоненіе.

Сравнивая, напр., между собою 7 аккорды лада *C-dur* и *G-dur* найдемъ:



три общихъ 7 аккорда, помѣченные крестиками. слѣд., выборъ для характеристики данныхъ тональностей нужно сдѣлать изъ остающихся четырехъ 7 аккордовъ. Далѣе: изъ остающихся 7 аккордовъ *два малыхъ*, одинъ *V_7 акк.* и одинъ *вводный 7 аккордъ*; малые 7 аккорды находятся для характеристики лада, потому что одинъ и тотъ-же 7 аккордъ можетъ находиться въ трехъ мажорныхъ и одномъ минорномъ ладѣ, — слѣд., приходится дѣлать выборъ между V_7 акк. и VII акк. Но вводный 7 акк. принадлежитъ одновременно, какъ II-я ст., параллельному минору, такъ что приходится окончательно остановиться въ выборѣ на V_7 аккордѣ, какъ единственномъ въ ладѣ по своимъ интерваламъ и по естественному переходу въ тонику.

Приводимъ для примѣра модуляціи въ ближайшіе сродные лады посредствомъ V_7 аккорда изъ *C* и изъ *a*.

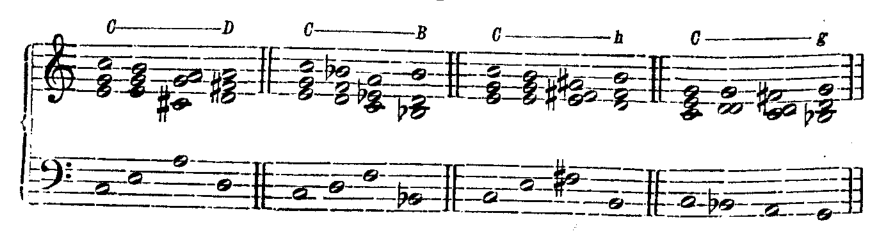


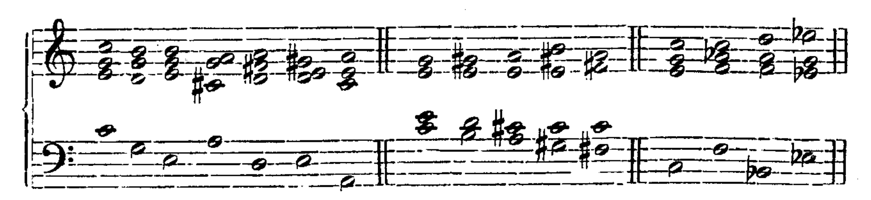


Изъ прилагаемыхъ примѣровъ видно, что въ ближайшіе родственные лады модуляція возможна съ помощію одного только V7 аккорда новаго лада, хотя нельзя назвать вполнѣ законченными модуляціи №№ 4, 9 и 10 по той причинѣ, что однимъ V7 аккордомъ новая тональность не вполнѣ выяснена. Исправимъ ихъ добавленіемъ нѣсколькихъ аккордовъ, содержащихъ недостающіе тоны новаго лада.

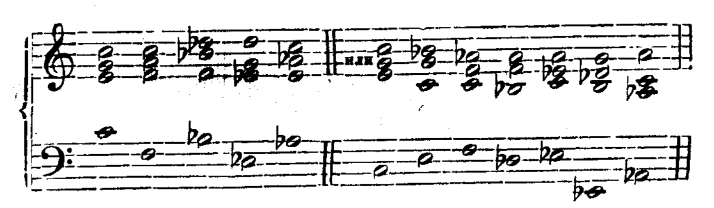


Добавленные аккорды ничто иное, какъ распространенные кадансы, употребленные съ тою цѣлью, чтобы ввести всѣ тоны новой тональности. При модуляціяхъ въ болѣе отдаленные лады, одного V7 аккорда бываетъ недостаточно для перехода; придется пользоваться однимъ или нѣсколькими промежуточными аккордами между тоникой исходнаго лада и V7 аккордомъ новаго. Число промежуточныхъ аккордовъ зависитъ отъ степени отдаленія ладовъ. Напр.



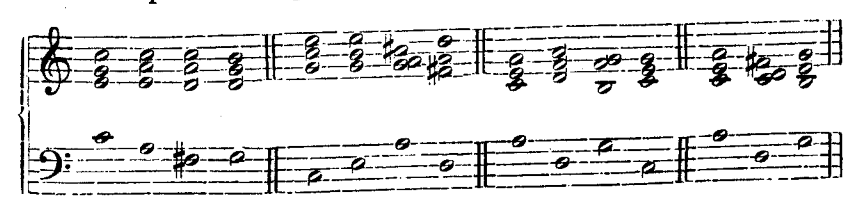


Послѣ V7 аккорда въ модуляціяхъ, особенно не близкихъ, играетъ важную роль минорное трезвучіе, которое разсматривается въ этомъ случаѣ чаще всего, какъ II-я ступень новаго лада, такъ что въ сущности модуляцій будетъ двѣ: одна въ минорное трезвучіе, представляющее изъ себя II-ю ст. новаго лада,—другая въ тонику его-же. Положимъ, требуется модулировать изъ *C-dur* въ *AS-dur*. Самымъ естественнымъ путемъ для данной модуляціи будетъ: *C—F,—b,—ES—AS*.

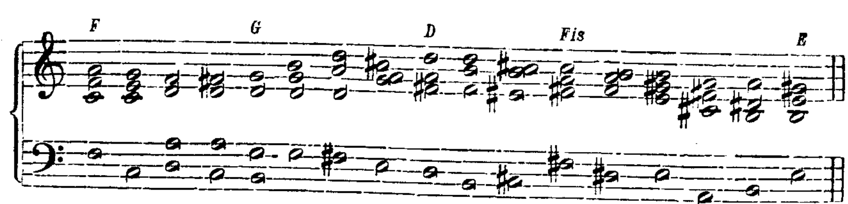


Въ первомъ примѣрѣ имѣемъ двѣ модуляціи: одна *C—b*, другая *b—AS*, во второмъ также двѣ: одна *C—f*, другая *f—AS*.

Вспомнимъ, что въ мажорѣ находится три минорныхъ трезвучія на II, III и VI ст., которыя, будучи разсматриваемы какъ вторыя ступени, даютъ слѣдующія модуляціи: *C—G*, *C—D*, приведенныя выше. Въ минорѣ минорныя трезвучіи находятся какъ I и IV ст., слѣдовательно, даютъ модуляція въ параллельный мажоръ и мажоръ на натуральной септимѣ.

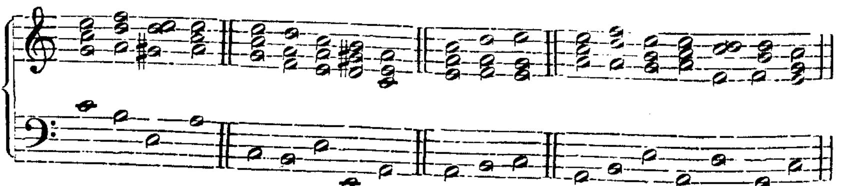


Пользуясь только этими простыми средствами, можно сдѣлать модуляціи въ самый отдаленный ладъ, но только нужно замѣтить, что такая модуляція будетъ состоять изъ цѣлаго ряда небольшихъ частныхъ модуляцій. Напр., сдѣлаемъ модуляцію изъ *F* въ *E*,—лады, находящіеся въ пятой ст. сродства.



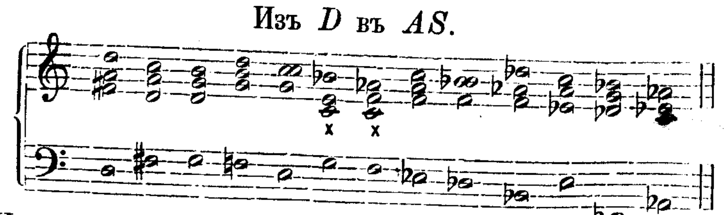
Какъ видно изъ примѣра, модуляція проходитъ слѣдующіе лады отъ *F*, *G*, *D*, *fis*, а наконецъ, приходитъ въ *E*.

Вводный 7 аккордъ, какъ средство модуляціи, употребляется довольно часто при переходѣ изъ мажора въ параллельный миноръ и обратно,—благодаря своей особенности разрѣшаться двумя различными способами.



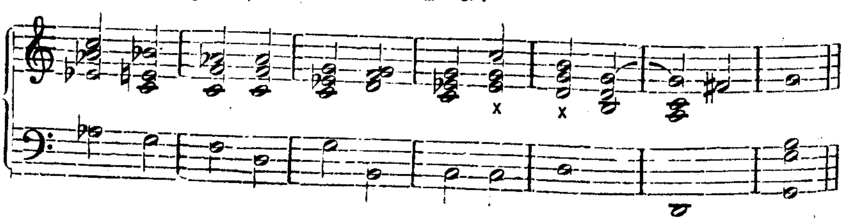
Пользуются также свойствомъ V_7 аккорда разрѣшаться въ мажоръ и миноръ при отдаленныхъ модуляціяхъ; въ этомъ случаѣ выигрывается обыкновенно 3 промежуточныхъ ст. сродства, минорное-же трезвучіе разсматривается, какъ II или VI ст. новаго лада.

Изъ *D* въ *AS*.



Наконецъ, минорное трезвучіе, какъ промежуточный аккордъ, можно принимать за субдоминанту мажорнаго лада съ малой секстой, за которой можетъ слѣдовать тоника или доминанта. Этотъ способъ даетъ возможность быстро модулировать въ сторону діэзовъ (по квинтовому кругу).

Напр. модуляція изъ *AS* въ *G*.



Модуляція внезапная.

Въ противуположность модуляціи постепенной, существуетъ модуляція внезапная или быстрая, достигающая новаго, обыкновенно отдаленнаго, строя немногими аккордами и кратчайшимъ путемъ. Она еще тѣмъ отличается отъ постепенной модуляціи, что не останавливается на пути въ строяхъ промежуточныхъ и имѣетъ цѣлью только и непосредственно новый ладъ. Необходимое условіе для правильности такой модуляціи состоитъ только въ сохраненіи общихъ тоновъ между аккордами. И здѣсь средствомъ для перехода часто служитъ V_7 аккордъ, напр.



Но лучшими средствами для внезапной или быстрой модуляціи служатъ: 1) уменьшенные 7 акк., 2) V_9 аккордъ, 3) увеличенное трезвучіе, 4) увеличенный 6 аккордъ, 5) прерванный кадансъ и 6) фригійскій кадансъ.

Уменьшенный 7 аккордъ, по причинѣ своей необыкновенной гибкости и относительной звуковой мягкости, а также вслѣдствіе свойства принадлежать одновременно нѣсколькимъ ладамъ, представляетъ превосходное средство для неожиданной и отдаленной модуляціи: стоитъ только энгармонически измѣнить одинъ или два его тона и разрѣшать сообразно этой перемѣнѣ. Способъ модуляціи посредствомъ этого аккорда одинаково примѣнимъ для перехода въ сторону діэзовъ и въ сторону бемолей.

Модуляція посредствомъ V_9 аккорда обоихъ наклоненій возможна, хотя этотъ аккордъ не столь рѣшительно можетъ очертить наступающую тональность, какъ V_7 аккордъ или уменьшенный 7 аккордъ. Обыкновенно представляютъ себѣ какой-либо тонъ первоначальнаго аккорда ноной V_9 аккорда и сообразно съ этимъ дѣлаютъ переходъ, хотя нужно замѣтить, что не каждый тонъ мажорнаго и минорнаго трезвучій можетъ сдѣлаться большой или малой ноной: иногда внезапное появленіе V_9 аккорда новаго строя производитъ неудовлетвори-

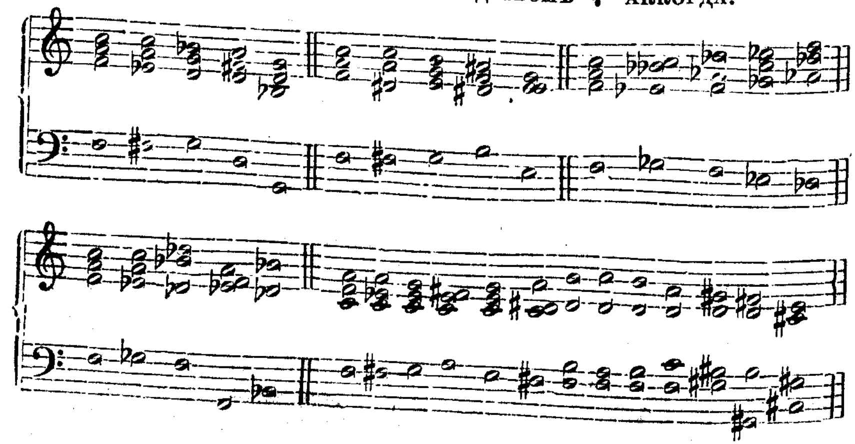
тельное впечатлѣніе. Увеличенное трезвучіе, какъ средство модуляціи, даетъ тѣ-же рессурсы, что и уменьшенный 7 аккордъ, потому что и оно также обладаетъ свойствомъ принадлежать нѣсколькимъ минорнымъ и мажорнымъ ладамъ.

Увеличенные: 6+акк., $^{5}{}_{6+}$ акк. и $^{4++}_{\;\,3}{}_{6+}$ акк., напоминающіе по звуку V_7 аккордъ, позволяютъ дѣлать чрезвычайно быстрый переходъ въ строй нижней малой секунды. Кромѣ того, чрезмѣрный $^{4}{}_{3}{}_{6+}$ акк. даетъ еще модуляцію на увеличенную кварту, ибо одновременно принадлежитъ двумъ тональностямъ, находящимся въ шестой степени сродства.

Фригійскій кадансъ можно разсматривать какъ послѣдованіе за минорнымъ трезвучіемъ мажорнаго, расположеннаго тономъ выше; оба эти аккорда, принадлежа одной минорной тональности, имѣютъ значеніе субдоминанты и доминанты, но ничто намъ не мѣшаетъ второй аккордъ считать за *тонику* или *субдоминанту* мажора или за VI ст. минора, что позволяетъ быстро перенестись въ новый ладъ. Этотъ способъ употребляется исключительно для модуляціи въ сторону діэзовъ, т. е. по квинтовому кругу.

Наконецъ, ложный кадансъ (какъ въ минорѣ) позволяетъ модулировать въ строй верхней малой секунды, потому что онъ состоитъ изъ двухъ мажорныхъ трезвучій на разстояніи этого интервалла. Послѣдній способъ, слѣдовательно, пригоденъ для модуляціи по квартовому кругу или въ сторону бэмолей.

Примѣръ модуляціи посредствомъ 7 аккорда.

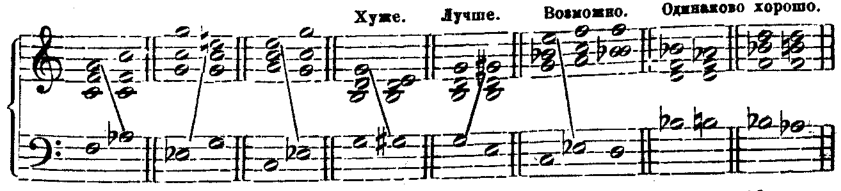


Модуляція посредствомъ V_9 аккорда.



Изъ этихъ примѣровъ мы видимъ, что вообще ходъ голосовъ при модуляціяхъ постепенный, хотя относительное движеніе между ними трехъ видовъ: тонъ голоса общій и остается въ той-же октавѣ въ первоначальномъ видѣ или энгармонически измѣненномъ, тонъ голоса идетъ на діатоническую ступень вверхъ или внизъ и, наконецъ, онъ хроматически повышается или понижается. Примѣръ, означенный NB., соединяетъ въ себѣ всѣ три рода движенія голосовъ.

Относительно хроматическаго измѣненія тона аккорда можно положить общимъ правиломъ слѣдующее: хроматическое повышеніе или пониженіе допускается въ томъ-же голосѣ и въ той-же октавѣ, если тонъ, долженствующій быть повышеннымъ или пониженнымъ, находится одновременно въ двухъ голосахъ на разстояніи октавы или двухъ, то достаточно его измѣнить въ одномъ голосѣ верхнемъ или въ одномъ нижнемъ, хотя часто отдаютъ предпочтеніе верхнему голосу. Несоблюденіе этого правила производитъ грубую ошибку, извѣстную въ теоріи подъ именемъ перéченья (неблагозвучнаго гармоническаго перéченья). Впрочемъ, сказанное во всей строгости относится къ тэрціи аккорда, а также къ соотвѣтствующему интервалу въ обращеніяхъ аккордовъ.

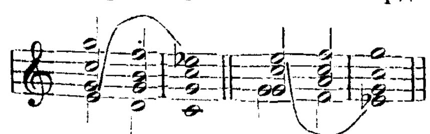


Въ классическихъ и даже очень хорошихъ сочиненіяхъ намъ, однако, случается наталкиваться на перéченья, которыя съ перваго взгляда кажутся ошибочными, но они легко объясняются или характеромъ самой мелодіи,—напр., если-бы мотивъ былъ составленъ секвентнымъ образомъ, — или присутствіемъ прикрашивающихъ нотъ, или особеннымъ намѣреніемъ композитора, желавшаго достигнуть извѣстнаго гармоническаго эффекта.

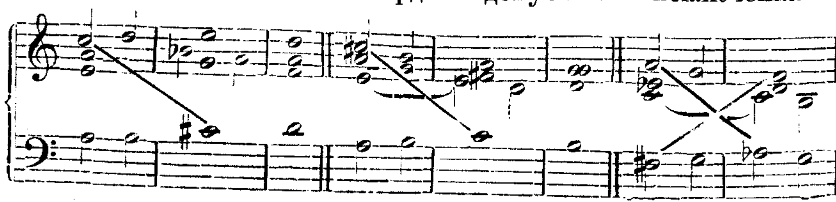
Примѣръ изъ фуги Баха *c-moll*.



Перéченье замѣтно не только между аккордами, непосредственно слѣдующими одинъ за другимъ, но и въ томъ случаѣ, когда они раздѣлены промежуточнымъ аккордомъ.

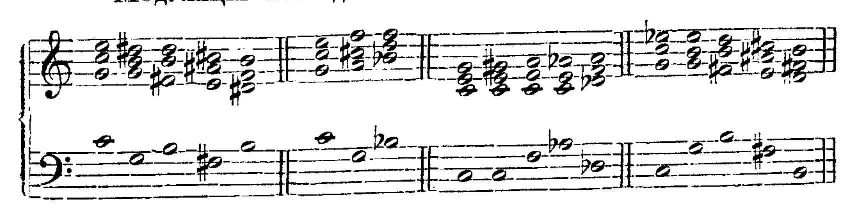


Но и въ этомъ случаѣ правило во всей его силѣ остается для тэрціи мажорнаго или минорнаго аккорда. Другіе-же интервалы въ различныхъ аккордахъ допускаютъ исключенія.

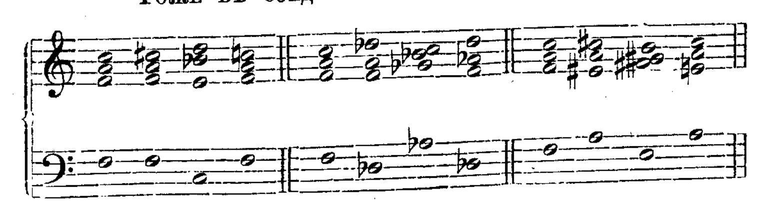




Модуляція посредствомъ увеличеннаго трезвучія.



Тоже въ соединеніи съ нонаккордомъ.

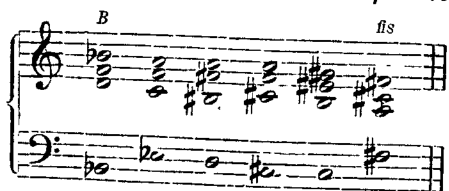


Но самый популярный и весьма часто употребительный способъ модуляціи даетъ увеличенный секстаккордъ.



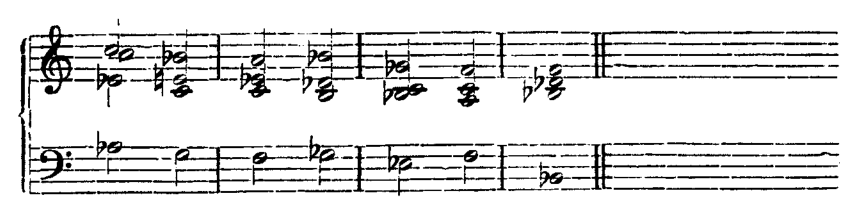
Разсматривая приведенный примѣръ, находимъ, что въ немъ попеременно употреблены $\overset{6+}{5}$ акк. и равнозвучный V7 аккордъ, дающіе возможность переходить въ показанныя надъ

нотами тональности. Пользуясь напр. третьимъ и четвертымъ аккордами можно перейти изъ *B-dur* въ *fis-moll*.



Выше было сказано, что фригійскій кадансъ есть послѣдованіе двухъ трезвучій минорнаго и мажорнаго, которые по отношенію къ минорной тональности играютъ роль субдоминанты и доминанты. Слѣдовательно можно подобнаго рода комбинаціи устраивать во всѣхъ мѣстахъ гаммы, гдѣ имѣется минорное трезвучіе, а именно въ мажорѣ на II, III и VI ст., въ минорѣ на I и IV-ой ст. Нужно только замѣтить, что мажорное трезвучіе, слѣдующее за минорнымъ на разстояніи верхней большой секунды, звучитъ нерѣшительно для слуха, охотно принимающаго его за доминанту, а не за тонику; а потому придется добавить одинъ или нѣсколько аккордовъ, которые бы укрѣпились въ новой тональности (распространенная каденція).



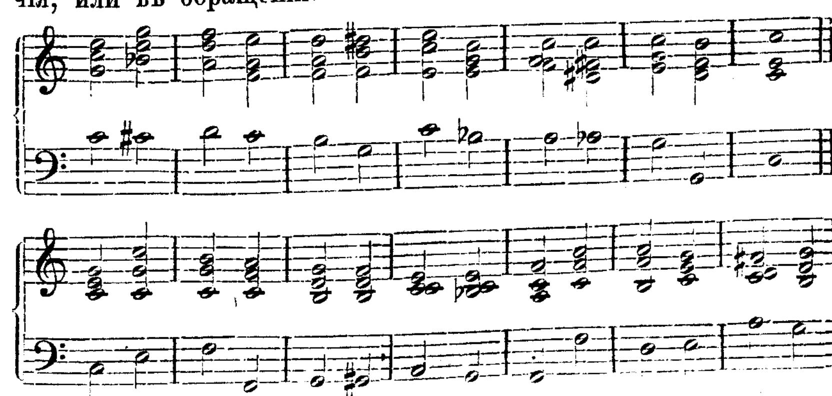


Что касается до пригодности и умѣстности того или другого способа изъ приведенныхъ нами въ нотныхъ примѣрахъ— да позволено будетъ умолчать. Эстетическое чувство, личный вкусъ, склонность къ тому или другому стилю и наконецъ практическія цѣли рѣшатъ выборъ между различными способами, слѣдовательно предписывать тотъ или другой—не имѣетъ значенія.

Отклоненіе.

Отклоненіемъ или уклоненіемъ называется кратковременный выходъ изъ тональности, не имѣющій рѣшительнаго характера перехода, для того чтобы послѣ опять воротиться въ главный строй. Оно дѣлается обыкновенно въ ближайшіе родственные лады, часто невыясненные характеристическими аккордами, и употребляется для большей рельефности главнаго лада. Отклоненія могутъ являться или по одному, или-же цѣлымъ рядомъ, но въ концѣ все-таки переходятъ въ господствующій ладъ.

Чаще всего уклоненія появляются надъ педалью или органнымъ пунктомъ. Аккорды, употребляемые для уклоненія, суть: доминантное трезвучіе, вводное трезвучіе на VII ст. мажора и минора, нонаккорды, малый и уменьшенный 7 аккорды на VII ст. обоихъ наклоненій, наконецъ V_7 аккордъ, но чаще съ разрѣшеніемъ въ VI ст. или $^6_4$ тоническаго трезвучія, или въ обращеніи.





Модуляціонная прогрессія или круговая модуляція.

Модуляціонная прогрессія есть непрерывный модулирующій рядъ аккордовъ, проходящій въ опредѣленномъ порядкѣ всѣ тональности или только нѣкоторыя изъ нихъ, а въ этомъ по-

слѣднемъ случаѣ проходимыя тональности должны отстоять одна отъ другой на равныхъ интервалахъ или, что тоже,— находиться въ одинаковыхъ степеняхъ сродства. Направленіе движенія можетъ быть въ сторону діезовъ и бэмолей, т. е. по квинтовому и по квартовому кругамъ. Часто такія прогрессіи возвращаются въ первоначальную тональность, почему и названы круговыми модуляціями.

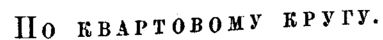
Модуляціонныя прогрессіи носятъ характеръ секвенцій, по той причинѣ, что каждая отдѣльная модуляція, входящая въ составъ ряда,—есть буквальное повтореніе первой до самаго конца модулирующаго ряда. И такъ въ образованіи подобныхъ круговыхъ модуляцій участвуетъ какой-либо опредѣленный законъ (точно также, какъ въ образованіи секвенціи—мотивъ).

Круговая модуляція можетъ быть составлена или изъ однородныхъ аккордовъ,—напр.: изъ однихъ мажорныхъ трезвучій, изъ однихъ V7 аккордовъ, вводныхъ 7 аккордовъ и проч.— или же изъ разнородныхъ аккордовъ.

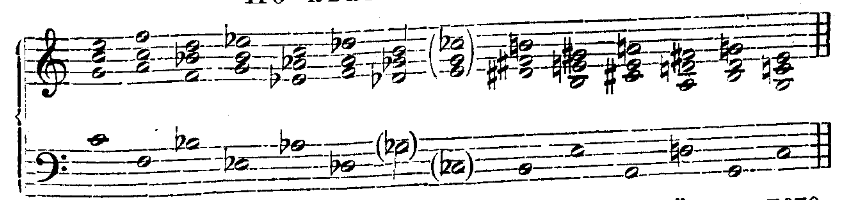
Въ первомъ случаѣ каждый аккордъ уже образуетъ модуляцію, во второмъ—каждая группа аккордовъ.

А). Модуляціонная прогрессія изъ однородныхъ аккордовъ.

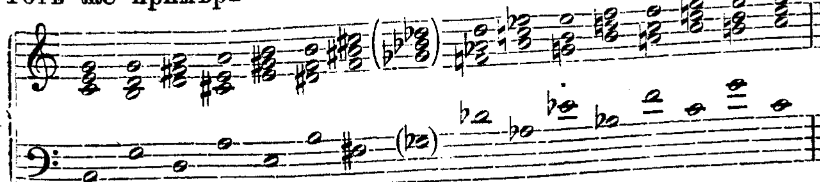
а) Изъ однихъ трезвучій.



По квартовому кругу.

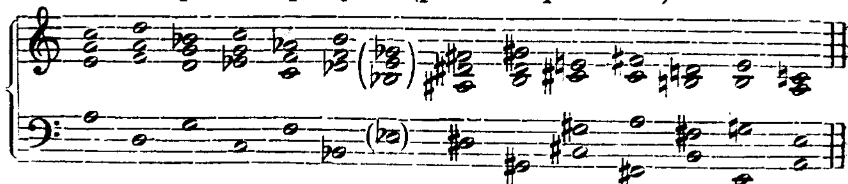


Для того, чтобы возвратиться въ тотъ-же строй, изъ котораго вышли, необходимо энгармонировать одинъ изъ аккордовъ; принято энгармонировать тональность съ шестью знаками.— Тотъ же примѣръ по квинтовому кругу.

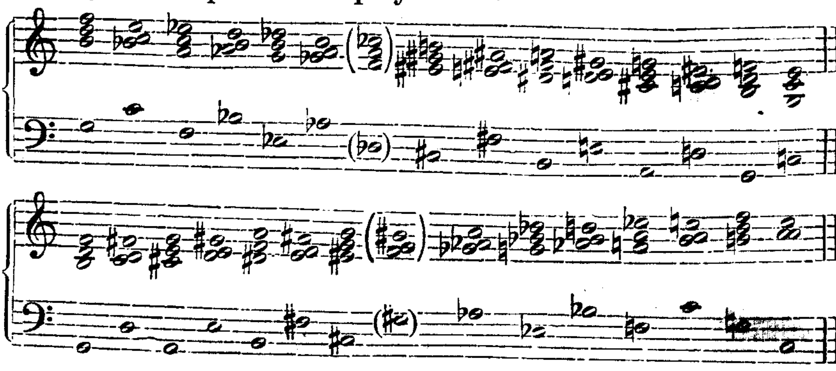


Круговая модуляція по квинтовому кругу менѣе удовлетворительна.

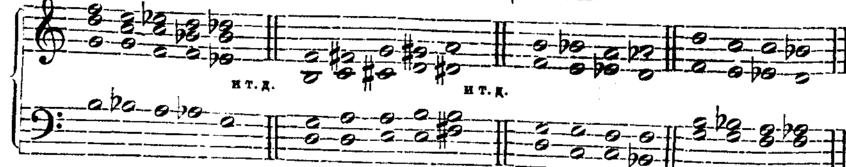
Изъ минорныхъ трезвучій (рѣже встрѣчается).



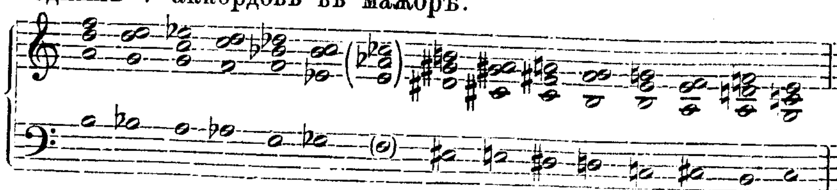
b) Въ круговой модуляціи изъ однихъ V_7 аккордовъ въ основномъ положеніи слѣдуетъ выпускать въ аккордахъ черезъ одинъ квинту, а тэрцію вести на хроматическій полутонъ внизъ. Если-же V_7 аккорды слѣдуютъ по квинтовому кругу, то септима идетъ на хроматическій полутонъ вверхъ и дѣлается тэрціей слѣдующаго аккорда, тэрція же идетъ на діатоническій полутонъ вверхъ и дѣлается септимой слѣдующаго аккорда; бассъ по обыкновенію имѣетъ ходъ квартами и квинтами. И въ этомъ случаѣ направленіе въ сторону бэмолей даетъ болѣе удовлетворительный результатъ.



Тоже въ обращеніи.

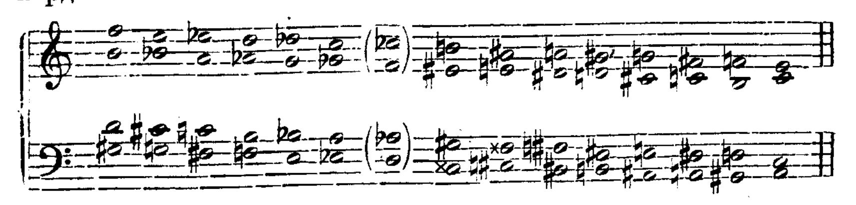


c) Недурно звучитъ также круговая модуляція изъ однихъ вводныхъ 7 аккордовъ въ мажорѣ.



Круговая модуляція изъ однихъ малыхъ и изъ однихъ большихъ 7 аккордовъ неупотребительна.

d) Круговая модуляція изъ однихъ уменьшенныхъ 7 аккордов

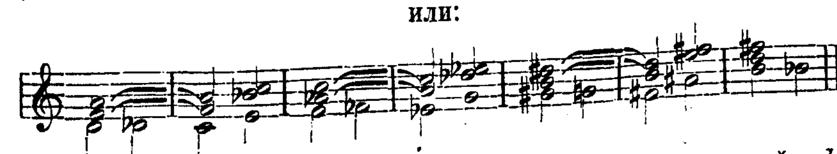


Во всѣхъ предъидущихъ примѣрахъ модуляція проходитъ черезъ всѣ промежуточныя лады въ первой ст. сродства не пропуская ни одного. Но бываютъ случаи, когда она слѣдуетъ по различнымъ ладамъ во второй степени сродства. Примѣромъ этого случая служитъ круговая модуляція изъ увеличенныхъ трезвучій.



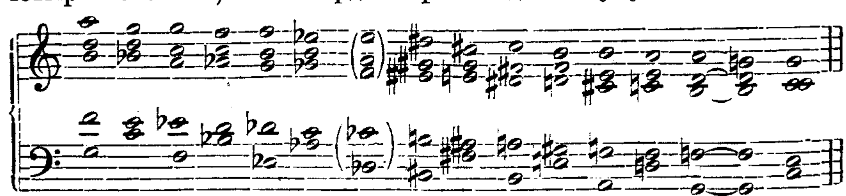
Лады, проходимыя этой модуляціей, суть: *C*, *A*, *D*, *H*, *E*, *Cis*, *Fis*, *Es*, *As*, *F*, *B*, *G*, и наконецъ опять *C*. При этомъ всѣ лады четные считаются какъ доминанты и тогда нашъ рядъ превратится въ слѣдующій: *C*, *D*, *E*, *Fis*, *As*, *B*, *C*.

или:

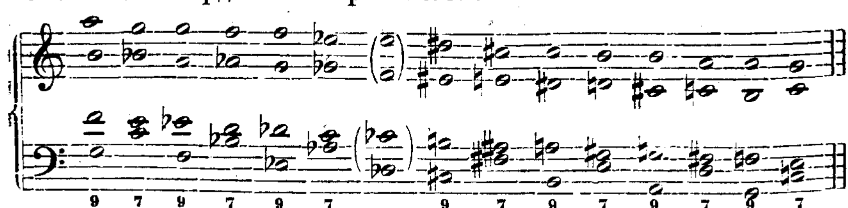


Въ этомъ примѣрѣ лады слѣдуютъ въ этомъ порядкѣ: *d*, *f*, *gis*, *h* и *d*,— слѣдоват. сродство 3-ей степени.

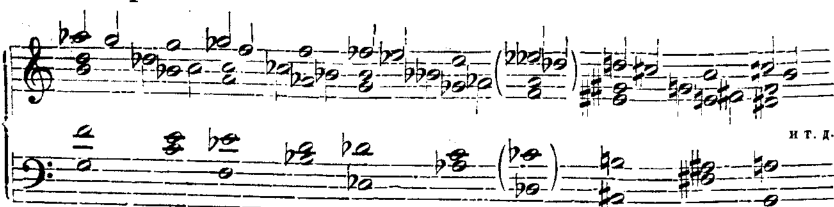
f) Модуляція возможна изъ однихъ V9 аккордовъ въ обоихъ наклоненіяхъ, если гармонія пятиголосная; если же гармонія четырехголосная, то аккорды черезъ одинъ будутъ неполными.



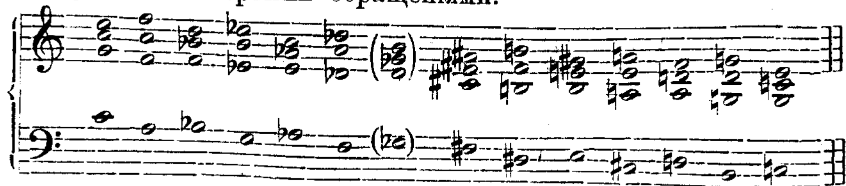
Примѣръ круговой модуляціи изъ V9 аккордовъ поперемѣнно съ V7 аккордами четырехголосно.



Съ предварительнымъ разрѣшеніемъ ноны изъ V9 аккордовъ минора.

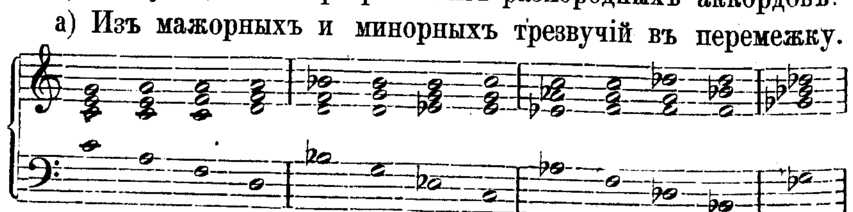


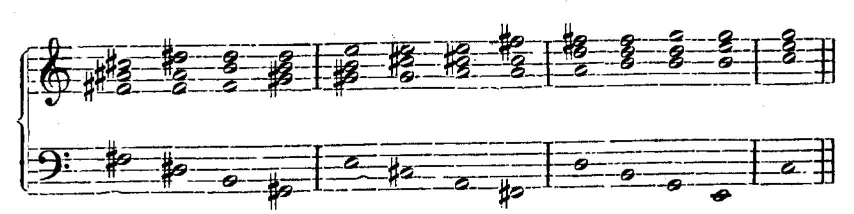
g) Круговая модуляція изъ трезвучій мажорныхъ въ перемежку съ ихъ первыми обращеніями.



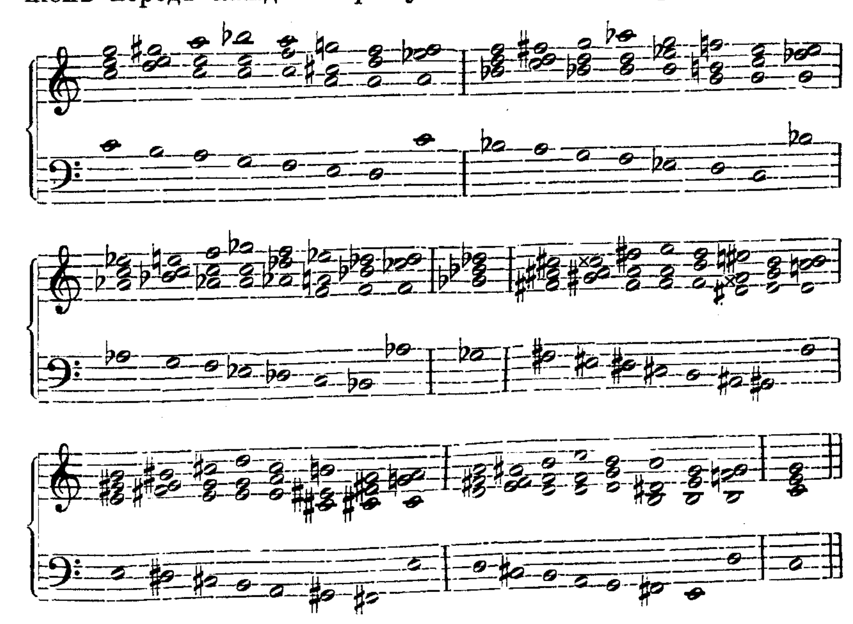
B) Модуляціонная прогрессія изъ разнородныхъ аккордовъ.

a) Изъ мажорныхъ и минорныхъ трезвучій въ перемежку.

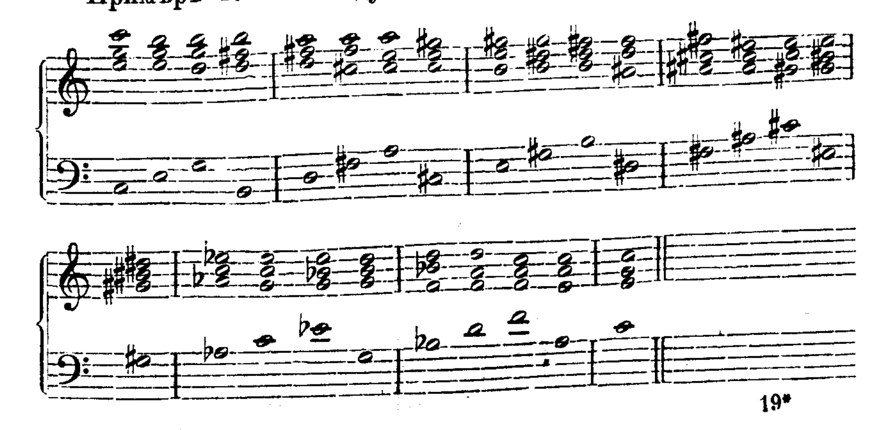




Эта секвенція можетъ быть нѣсколько видоизмѣнена введеніемъ передъ каждымъ трезвучіемъ его V7 аккорда.



Примѣръ той же модуляціи по квинтовому кругу:



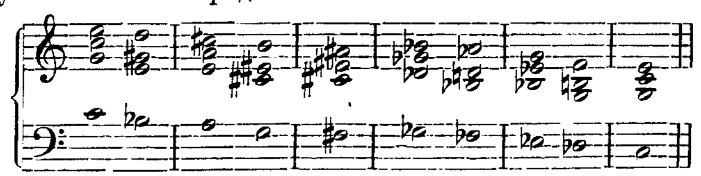
Та-же модуляція со введеніемъ доминантныхъ трезвучій передъ каждымъ мажорнымъ и минорнымъ трезвучіемъ.



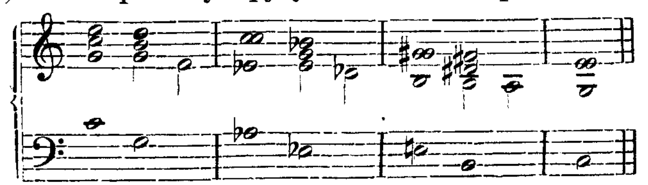
b) изъ 6 аккордовъ и $^4 3_{6+}$ аккордовъ по квартовому кругу 2-й ст. сродства.



c) Изъ мажорныхъ трезвучій $^4 3_{6+}$ аккордовъ по квинтовому кругу въ 3-ей ст. сродства.

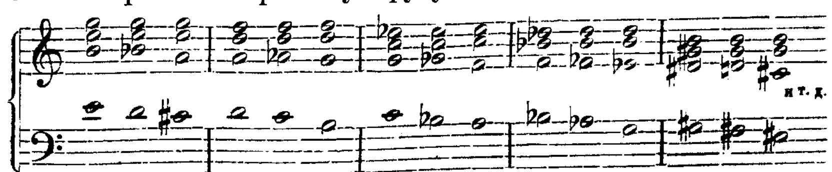


d) Изъ мажорныхъ трезвучій и ложнаго каданса (какъ въ минорѣ) по квартовому кругу въ 4-ой ст. сродства.

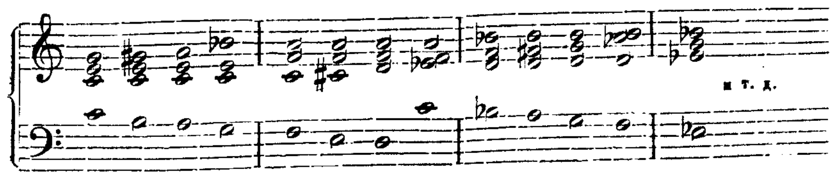


Примѣчаніе. Настоящій примѣръ представляетъ прекрасный образчикъ гармонизаціи нисходящей гаммы изъ цѣлыхъ тоновъ. (См. стр. 152).

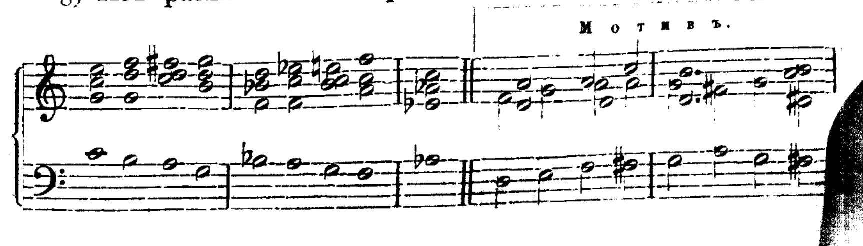
e) Изъ минорныхъ трезвучій и септаккордовъ II-ой и V-ой ст. минора по квартовому кругу во 2-ой ст. сродства.



f) Изъ секундаккордовъ отъ III-ей ст. минора и $^4 3$ аккордовъ V-ей ст. мажора.



g) Изъ различныхъ аккордовъ.





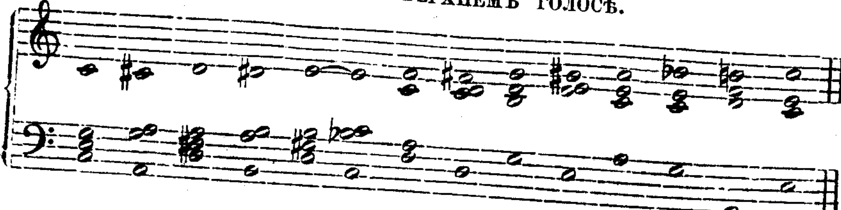
Примѣровъ въ такомъ родѣ можно было-бы привести еще нѣсколько, но полагаю, что и этихъ достатотчно для уясненія сущности круговой модуляціи.

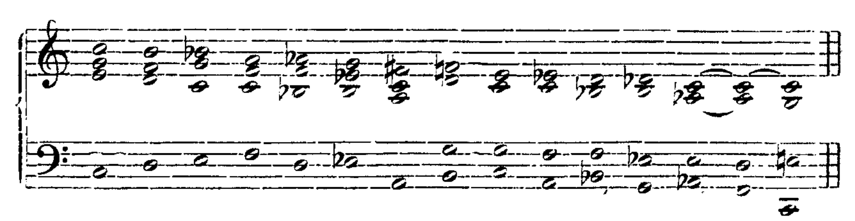
Гармонизація хроматической гаммы.

Хроматическая гамма, являясь въ видѣ ряда послѣдовательно восходящихъ или нисходящихъ полутоновъ, очевидно не можетъ быть гармонизирована аккордами, исключительно принадлежащими какому-либо мажору или минору. Хроматическія повышенія и пониженія, введенныя въ нее, указываютъ на постоянную перемѣну тональности, и слѣдовательно аккорды, сопровождающіе ее, должны образовать модуляцію.

Есть нѣсколько способовъ гармонизировать хроматическую гамму, но наиболѣе употребительный состоитъ въ томъ, что каждый хроматически повышенный тонъ представляютъ себѣ вводнымъ тономъ въ V_7 аккордѣ; каждое-же пониженіе—за септиму такого же аккорда.

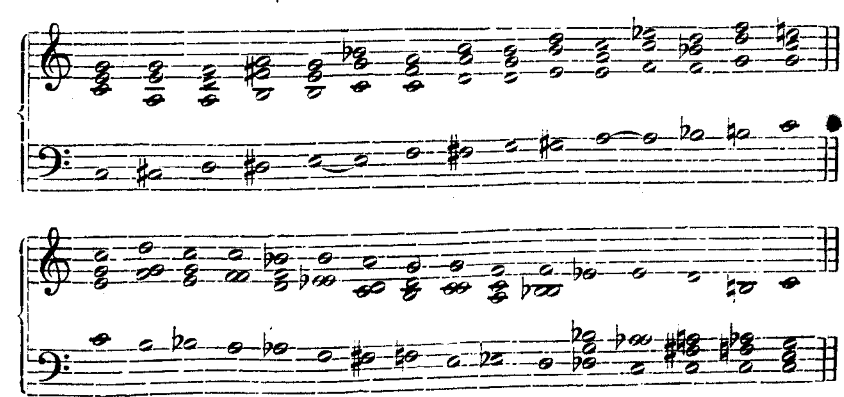
Примѣръ въ верхнемъ голосѣ.



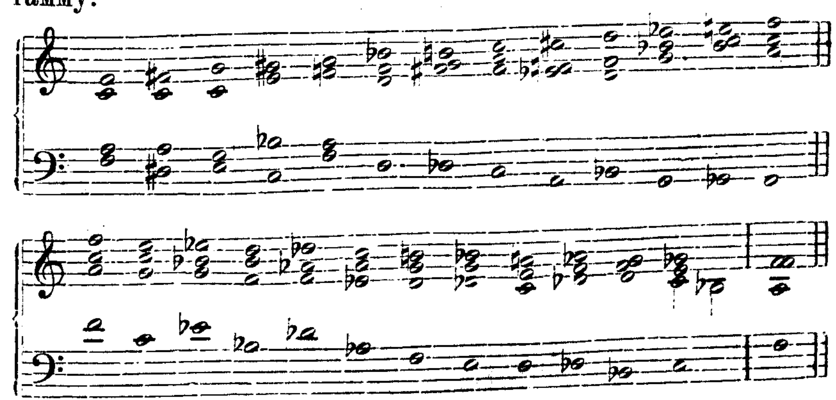


Третья ступень въ восходящемъ порядкѣ повторена потому, что если-бы мы продолжали восходить прежнимъ порядкомъ, то пришлось-бы взять не *fa*, а *mi* ♯, что противорѣчило-бы правописанію хроматической гаммы. Въ концѣ нисходящей хроматической гаммы прибавлено два необходимыхъ для заключенія аккорда, образующихъ церковный кадансъ.

Гармонизація хроматической гаммы въ бассу.



Приводимъ другіе способы гармонизировать хроматическую гамму:





Гармонизація мелодіи.

Гармонизаціей называется сопровожденіе даннаго голоса (данной мелодіи) аккордами или, что тоже, подведеніе мелодіи подъ аккорды.

Здѣсь нужно различать два случая: A) данная мелодія въ бассу, B) данная мелодія въ верхнемъ голосѣ.

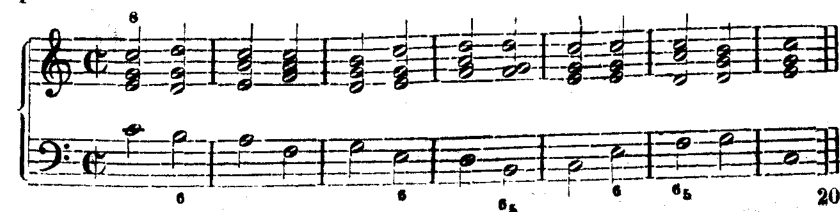
A. Если данная мелодія въ бассу, то обыкновенно она сопровождается цифрами надъ каждой нотой (цифрованный бассъ), обозначающими основной или обращенный аккордъ, а иногда и расположеніе аккорда. Имѣя въ распоряженіи цифрованную бассовую мелодію, стоитъ только для гармонизаціи ея слѣдовать опредѣленнымъ правиламъ голосоведенія при смѣнѣ различныхъ аккордовъ.

Разнообразныя рѣшенія подобнаго рода задачъ будутъ находиться въ зависимости отъ выбора расположенія начальнаго аккорда, а также отъ выбора тѣснаго или широкаго расположенія. До сихъ поръ были приводимы примѣры гармоническихъ послѣдованій изъ аккордовъ въ тѣсномъ расположеніи, что значительно облегчало разрѣшеніе даннаго басса и предохраняло отъ различнаго рода ошибокъ начинающаго,—такъ-какъ сближенные верхніе голоса позволяли легче слѣдить за ихъ голосоведеніемъ и легче открывать ошибки.

Не то происходитъ при разсѣянномъ или широкомъ расположеніи аккордовъ, когда голоса удалены одинъ отъ другаго на болѣе значительное разстояніе, что на оборотъ стѣсняетъ провѣрку рѣшенія и требуетъ отъ гармонизатора не малой опытности и подготовки.

Вотъ почему совѣтуемъ браться гармонизировать аккордами въ широкомъ расположеніи только тогда, когда начинающій вполнѣ усвоилъ себѣ отношенія аккордовъ, когда онъ пріобрѣлъ достаточный навыкъ комбинировать ихъ различными способами въ тѣсномъ расположеніи.

П одимъ рѣшеніе одной и той-же бассовой мелодіи въ тѣсн н широкомъ расположеніи аккордовъ и начиная съ разли ихъ положеній.





Понятно, что не всѣ рѣшенія этой задачи удачны; такъ напр. мѣста, означенныя NB, имѣютъ скрытыя квинты въ крайнихъ голосахъ довольно непріятныя по звуку; третье рѣшеніе грѣшитъ монотонностью верхняго голоса; конецъ предпослѣдняго и все послѣднее рѣшеніе не хороши по неестественности

расположенія аккордовъ, такъ-какъ между бассомъ и теноромъ разстояніе почти всегда больше октавы.

По поводу этого считаемъ умѣстнымъ сдѣлать слѣдующія замѣчанія: 1) бассъ и верхній голосъ по своему относительному положенію, какъ крайніе голоса, пользуются сравнительно большей свободой движенія, т. е. могутъ удаляться отъ другихъ голосовъ на различныя разстоянія, съ условіемъ, чтобы остальные три голоса держались ближе одинъ къ другому.



Примѣчаніе. Впрочемъ сказанное относится скорѣе къ стилю инструментальному, чѣмъ къ голосовому.

2) Промежутокъ между средними голосами не долженъ превышать интервалла октавы.

3) Тэрцій въ низкомъ регистрѣ между бассомъ и тэноромъ слѣдуетъ избѣгать, такъ-какъ онѣ звучатъ слишкомъ грубо и придаютъ даже консонирующему аккорду характеръ диссонанса. Даже квинта, совершенный консонансъ, въ предѣлахъ между серединами контроктавы и большой октавы звучитъ довольно рѣзко.

Вообще-же удачными расположеніями аккорда можно назвать такія, въ которыхъ разстояніе между нижними голосами будетъ большимъ интерваломъ, а между послѣдующими постепенно уменьшаться, напр.:

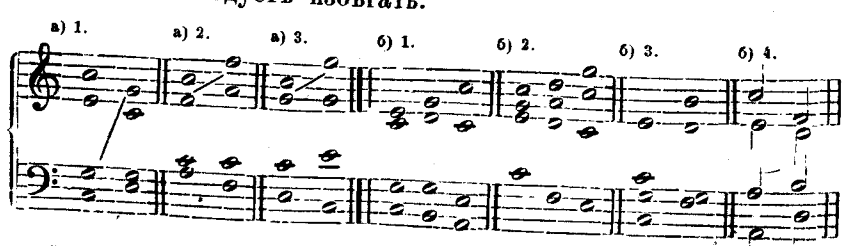
Есть одинъ случай, когда тэрціи въ низкомъ регистрѣ допускаются,—это при гаммообразномъ встрѣчномъ или расходящемся движеніи голосовъ по парно тэрціями.



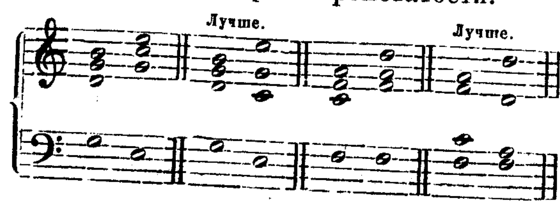
Изъ всѣхъ четырехъ голосовъ наиболѣе выдающійся послѣ басса—сопранъ; при гармонизаціи басса нужно въ особенности заботиться о томъ, что-бы онъ былъ мелодиченъ и подвижнѣе другихъ голосовъ; большею монотонностью отличаются средніе голоса, которымъ чаще всего поручаются общіе между аккордами тоны.

Для приданія большей мелодической красоты верхнему голосу приходится часто уклоняться отъ правилъ голосоведенія, напр.: удваивать тэрцію въ аккордѣ, дѣлать скачки на интервалы кварты и даже квинты, не сохраняя общаго тона,—дѣлать удвоенія въ унисонъ, допускать перекрещиваніе голосовъ, вести септимы вверхъ и пр. и проч.

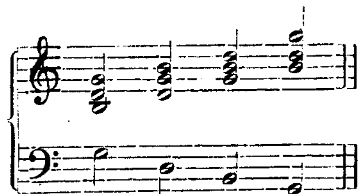
Скачки дѣлаются или а) въ аккордовый тонъ того-же аккорда, или б) другаго; первыя гораздо легче для исполненія, потому что тонъ, въ который переходятъ скачкомъ, былъ уже слышимъ ранѣе; скачки втораго рода труднѣе и ихъ по возможности слѣдуетъ избѣгать.



Не слѣдуетъ дѣлать скачковъ одновременно въ трехъ верхнихъ голосахъ въ одномъ направленіи, потому что теряется естественная связь между аккордами, да и притомъ они придаютъ голосоведенію характеръ шероховатости.

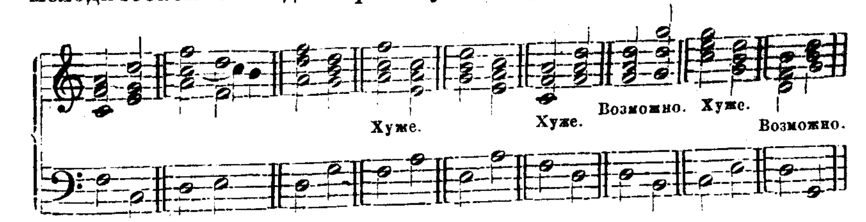


Одновременные скачки въ трехъ верхнихъ голосахъ возможны въ томъ случаѣ, если бассъ остается на мѣстѣ, переходитъ въ октаву или слѣдуетъ по аккордовымъ тонамъ того же аккорда, напр.



Относительно скачковъ прибавимъ еще, что они могутъ быть допущены въ верхнихъ голосахъ при противуположномъ движеніи басса съ условіемъ однакожъ: 1) чтобы изъ трехъ верхнихъ голосовъ хотя одинъ шелъ плавно (если же нельзя избѣгнуть скачковъ во всѣхъ трехъ голосахъ, то стараться, чтобы общіе тоны оставались въ той же октавѣ, хотя и не въ тѣхъ же голосахъ), 2) чтобы въ верхнемъ голосѣ скачки не превышали кварты (рѣдко, когда квинты), 3) чтобы аккорды, между которыми происходятъ скачки, были-бы въ тэрцевомъ или квинтовомъ сродствѣ.

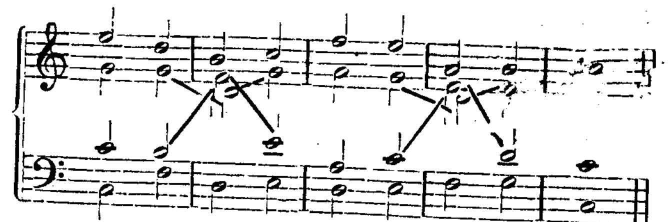
Все это, повторяемъ, допускается съ цѣлью дать болѣе мелодической свободы верхнему голосу.



Въ послѣднемъ примѣрѣ второй аккордъ, слѣдуя за первымъ, какъ-бы дополняетъ его, отчего получается впечатлѣніе V_7 аккорда; вотъ почему это послѣдованіе встрѣчается чаще тѣхъ, которыя мы обозначили словомъ *хуже*.

Мы не беремся указывать здѣсь на возможныя частности, которыя могутъ быть вызваны тѣмъ или другимъ специальнымъ случаемъ, предоставляя этотъ трудъ преподающему.

Перекрещиваніе допускается во всѣхъ голосахъ за исключеніемъ басса съ тэноромъ; но оно должно быть оправдано мелодичностью одного изъ голосовъ, а иначе будетъ указывать только на неумѣніе владѣть правильнымъ голосоведеніемъ.



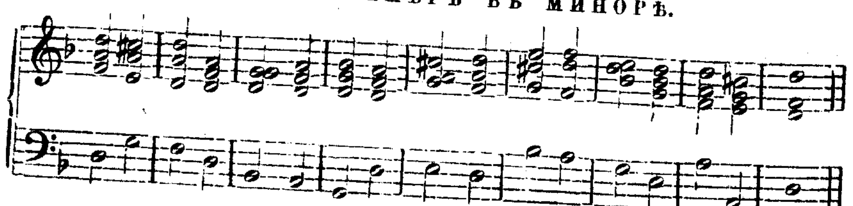
Въ случаѣ если нужно гармонизировать бассъ безъ цифръ, задача нѣсколько усложняется тѣмъ, что приходится самому выбирать наиболѣе соотвѣтствующіе его ходу аккорды. Предлагаемъ слѣдующія замѣчанія:

1) Начинать слѣдуетъ непремѣнно тоническимъ трезвучіемъ и оканчивать сложнымъ кадансомъ, если послѣдніе тоны басса допускаютъ его образованіе: 2) употреблять различно всѣ извѣстные консонирующіе и диссонирующіе аккорды съ правильнымъ приготовленіемъ и разрѣшеніемъ послѣдующихъ, хотя слѣдуетъ замѣтить, что переполненіе гармонизаціи диссонирующими аккордами скорѣе повредило-бы благозвучію гармонической фразы; 3) избѣгать: частаго примѣненія уменьшеннаго трезвучія по его неблагозвучію, по той же причинѣ— увеличеннаго трезвучія и его обращеній, доминантсептаккорда съ правильнымъ разрѣшеніемъ,—потому что онъ даетъ впечатлѣніе каданса, что въ серединѣ фразы неумѣстно; 4) избѣгать модуляціи, если ходъ самой бассовой мелодіи въ опредѣленномъ мѣстѣ ясно не указываетъ на необходимость ея, 5) наконецъ въ остальномъ слѣдовать всѣмъ правиламъ, изложеннымъ для сочетаній между аккордами.

Примѣръ гармонизаціи не цифрованнаго басса.



Другой примѣръ въ минорѣ.



В) Данная мелодія въ верхнемъ голосѣ.

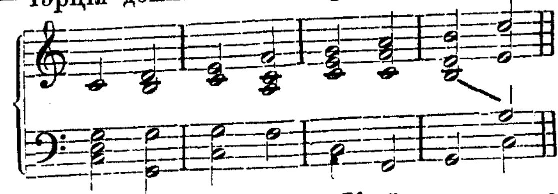
Рѣшеніе подобныхъ задачъ еще труднѣе рѣшенія не цифрованной бассовой мелодіи, такъ-какъ здѣсь приходится имѣть въ виду два обстоятельства: 1) каждый тонъ мелодіи долженъ входить въ составъ аккорда и 2) аккорды должны находиться въ естественной связи другъ съ другомъ.

Какъ и всѣ предъидущія задачи, эти должны быть рѣшаемы сначала въ тѣсномъ расположеніи.—Чтобы нѣсколько облегчить себѣ трудъ при выборѣ подходящихъ аккордовъ, совѣтуемъ составить прежде подъ данной мелодіей бассъ, процифровать его и потомъ уже вписать средніе голоса.

Верхняя мелодія дастъ больше рѣшеній, нежели бассовая, потому что каждый тонъ ея можетъ быть принятъ за основной тонъ тэрцію, квинту, септиму или нону аккорда, подъ условіемъ, повторяемъ, чтобы аккорды естественно соединялись между собою.

Самая простая мелодія есть, конечно, мажорная гамма Тоны этой гаммы, какъ намъ уже извѣстно, входятъ въ составъ главныхъ трезвучій строя, а потому простѣйшая гармонизація гаммы можетъ состоять только изъ названныхъ главныхъ трезвучій.

Дѣйствительно: тоника входитъ какъ основной тонъ въ составъ тоническаго трезвучія, секунда (какъ квинта)—въ составъ доминантоваго, верхняя медіанта есть тэрція тоническаго, субдоминанта—основной тонъ IV-ой ступени, доминанта—квинта I-ой ст., нижняя медіанта—тэрція IV-ой ст. и вводный тонъ—тэрція доминантоваго трезвучія.



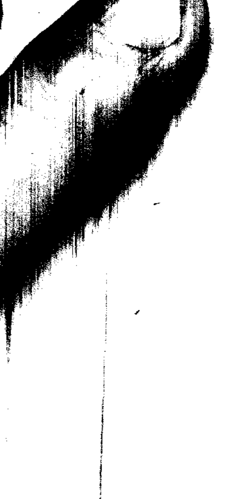
Въ предпослѣднемъ трезвучіи V-ой ст. пришлось удвоить вводный тонъ съ неправильнымъ его разрѣшеніемъ внизъ, потому что въ противномъ случаѣ получились-бы параллельныя квинты и октавы.

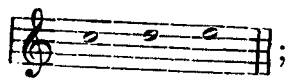
Другой примѣръ гармонизаціи.



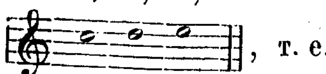
Соблюдая правила голосоведенія и естественной связности въ аккордахъ, можно составить такихъ гармонизацій еще нѣсколько, отыскать которыя мы предоставляемъ учащемуся.

Возьмемъ теперь какую либо коротенькую мелодію и станемъ ее гармонизировать различными способами; пусть напр. она будетъ:



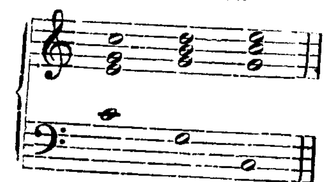
;

сначала процифруемъ ее, для того чтобы указать, какіе интервалы образуетъ бассъ съ каждымъ изъ ея тоновъ. Выбираемъ произвольные интервалы, хоть такіе: 8, 5, 3,

, т. е.

бассъ образуетъ съ тонами мелодіи октаву, квинту и тэрцію.

Рѣшеніе:

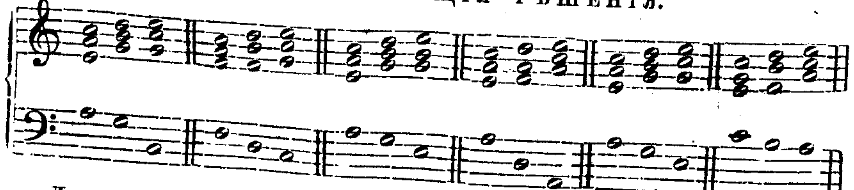


Такъ-какъ мы не стѣснены въ выборѣ интерваловъ, а только въ послѣдованіяхъ аккордовъ, то возьмемъ еще слѣдующіе:

3, 5, 3, | 5, 8, 3, | 3, 5, 8, | 3, 8, 5, | 3, 5, 8, | 8, 3, 5.

Соотвѣтствующія рѣшенія.





Достаточно приведенныхъ примѣровъ, чтобы по ихъ образцу составить подобные-же съ другими данными короткими или болѣе длинными мелодіями.

Относительно употребленія аккордовъ руководствоваться тѣмъ-же, что было сказано по поводу гармонизаціи нецифрованнаго басса. Прибавимъ только, чтобы начинающій воздер-

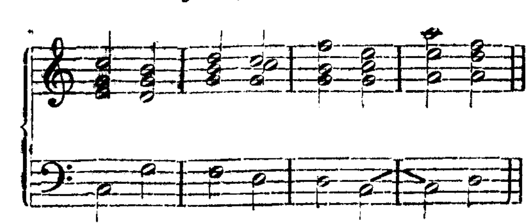
живался отъ излишняго и неумѣстнаго употребленія $^6_4$ аккорда. Пусть еще данная мелодія будетъ такая:

Процифруемъ ее [нотный пример] слѣдующимъ образомъ: 8, 5, 3, 6, 3, 6, 5, 3, 5, 3, 8.



Относительно мѣста у NB. слѣдуетъ сказать, что ходъ въ бассу на октаву замѣняетъ повтореніе одного и того-же тона; вообще при гармонизаціи нужно наблюдать, чтобы бассъ былъ подвижнѣе, идя безразлично плавно или скачками.

Въ особенности впечатлѣніе вялости производится въ томъ случаѣ, когда бассовый тонъ, бывшій на слабомъ времени такта, повторяется на слѣдующемъ сильномъ.



Скачки въ бассу на септиму допускаются, если верхній тонъ этой септимы можетъ входить въ составъ аккорда; чаще всего подобный ходъ примѣнимъ въ доминантовомъ трезвучіи.



Но нельзя одобрить двухъ скачковъ рядомъ въ одну сторону и на одинаковые интервалы, напр.: двѣ кварты, двѣ квинты; такими ходами легко могутъ быть стѣснены верхніе голоса и самъ бассъ теряетъ мелодичность.



Нѣсколько словъ о гармонизаціи мелодіи съ модуляціей.

Данная для гармонизаціи мелодія бываетъ чисто діатоническая, т. е. съ начала до конца остается въ предѣлахъ избранной тональности; въ этомъ случаѣ она должна быть гармонизирована аккордами свойственными тональности.

Но бываютъ мелодіи, уклоняющіяся время отъ времени въ родственныя лады или мелодіи съ модуляціями; понятно, что гармонизаціи ихъ должны строго соотвѣтствовать характеру уклоненія мелодіи, т. е. аккорды, сопровождающіе мелодію, должны принадлежать той тональности, въ которую она уклонилась.

Признаками уклоненія служатъ хроматическіе знаки и это называется *явной модуляціей*; но можетъ случиться, что хроматическихъ знаковъ и не будетъ совсѣмъ, а между тѣмъ мелодія въ данномъ пунктѣ носитъ характеръ уклоненія *вслѣдствіе* особеннаго гармоническаго своего склада — это называется ***скрытой модуляціей***.

Примѣръ 1-го рода.



Діэзъ на *fa* ясно указываетъ, что въ данномъ мѣстѣ произошло отклоненіе въ *G-dur*.



Другой примѣръ.



Въ послѣднемъ примѣрѣ два уклоненія: одно въ *F-dur* при *b*, другое въ *d-moll* при *cis*. Хотя нельзя не замѣтить,

что появленіе хроматическаго знака еще не вполнѣ уясняетъ наклоненіе, потому что этотъ знакъ можетъ принадлежать мажору и параллельному минору; опредѣляется же наклоненіе послѣдующимъ ходомъ мелодіи или предъидущими тонами ея.

Примѣръ 2-го рода.



Въ этомъ примѣрѣ первые четыре такта держатся въ *C-dur*; въ слѣдующихъ четырехъ тактахъ — уклоненіе въ *G-dur*, ибо мелодія по своему гармоническому складу представляетъ аккорды, принадлежащіе этому строю; дѣйствительно: тоны *d*, *g*, *h*, *g* образуютъ аккордъ , а тоны *d*, *a* очевидно акк. , т. е. доминантовое трезвучіе въ *G-dur*, если мысленно прибавить *fis*.

Общихъ правилъ для гармонизаціи подобныхъ мелодій дать невозможно, да и нѣтъ въ этомъ особенной надобности. Основательное знаніе всѣхъ аккордовъ и ихъ естественныхъ комбинацій укажетъ само, какія гармоническія средства должны быть выбраны для того или другого случая.

Гармонизируемъ еще одну мелодію безъ всякихъ признаковъ модуляціи, но которая тѣмъ не менѣе можетъ быть сопровождаема гармоніями различныхъ ладовъ.



Ложныя послѣдовательности.

Различные аккорды въ своихъ сочетаніяхъ обыкновенно слѣдуютъ какому-либо опредѣленному закону, основанному на естественной связи между ними и на благозвучіи. Такіе законы въ особенности управляютъ аккордами диссонирующими, раздражающій характеръ которыхъ вызываетъ потребность немедленнаго успокоенія въ видѣ опредѣленнаго консонирующаго аккорда.

Дѣло понятное, что законы гармоническихъ послѣдованій не могли возникнуть вдругъ и произвольно: не мало было потребно времени для открытія простыхъ и естественныхъ отношеній между гармоніями и не одинъ композиторъ внесъ свою долю труда, отыскивая ихъ. Однако даже въ сочиненіяхъ лучшихъ композиторовъ мы нерѣдко наталкиваемся на очевидныя нарушенія правилъ и законовъ гармоническихъ послѣдованій; такія нарушенія являются или въ видѣ неправильнаго разрѣшенія диссонирующихъ гармоній, или же въ неестественномъ послѣдованіи консонирующихъ, неимѣющихъ никакой взаимной связи и звучащихъ рѣзко и дико.

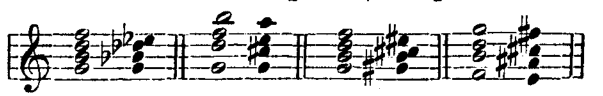
Съ точки зрѣнія практическихъ цѣлей и свободнаго творчества, нарушенія гармоническихъ законовъ могутъ быть допущены, лишь бы они находили себѣ достаточное оправданіе въ ясно выраженномъ намѣреніи произвести желаемый эффектъ.

Съ нѣкоторыми случаями нарушеній мы уже знакомы, такъ напр.: ложный кадансъ, ходъ септимы вверхъ въ 7 аккордѣ I-ой ст. минора, хроматическое пониженіе терціи и хроматическое повышеніе септимы въ 7 аккордахъ, идущихъ по квинтовому и квартовому кругамъ, соединеніе уменьшеннаго 7 аккорда и увеличеннаго трезвучія съ другими ступенями кромѣ первой и проч.—все это будутъ ложныя послѣдовательности. Ихъ вообще можно раздѣлить на двѣ группы: ложныя послѣдовательности въ предѣлахъ строя и выходящія изъ строя.

Послѣ всякаго диссонирующаго аккорда можетъ слѣдовать любой консонирующій или даже диссонирующій при соблюденіи плавности голосоведенія; ясно, что между такими сочетаніями найдутся хорошія и дурныя; дѣло вкуса — выбрать. Возьмемъ напр. V7 аккордъ и станемъ его соединять со всѣми мажорными трезвучіями.



Точно такимъ же способомъ можно было бы соединять V7 аккордъ со всѣми V7 аккордами, напр.



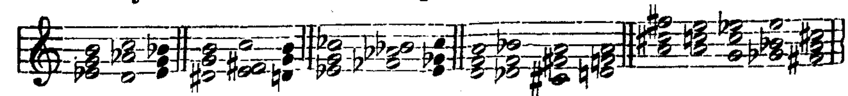
Со всѣми вводными 7 аккордами:



Не только V7 аккордъ, но и всякій вообще 7 аккордъ можетъ образовать весьма интересныя и красивыя по звуку ложныя послѣдовательности, какъ напр.:

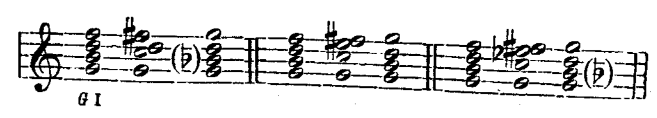


Изъ увеличенныхъ и минорныхъ трезвучій:



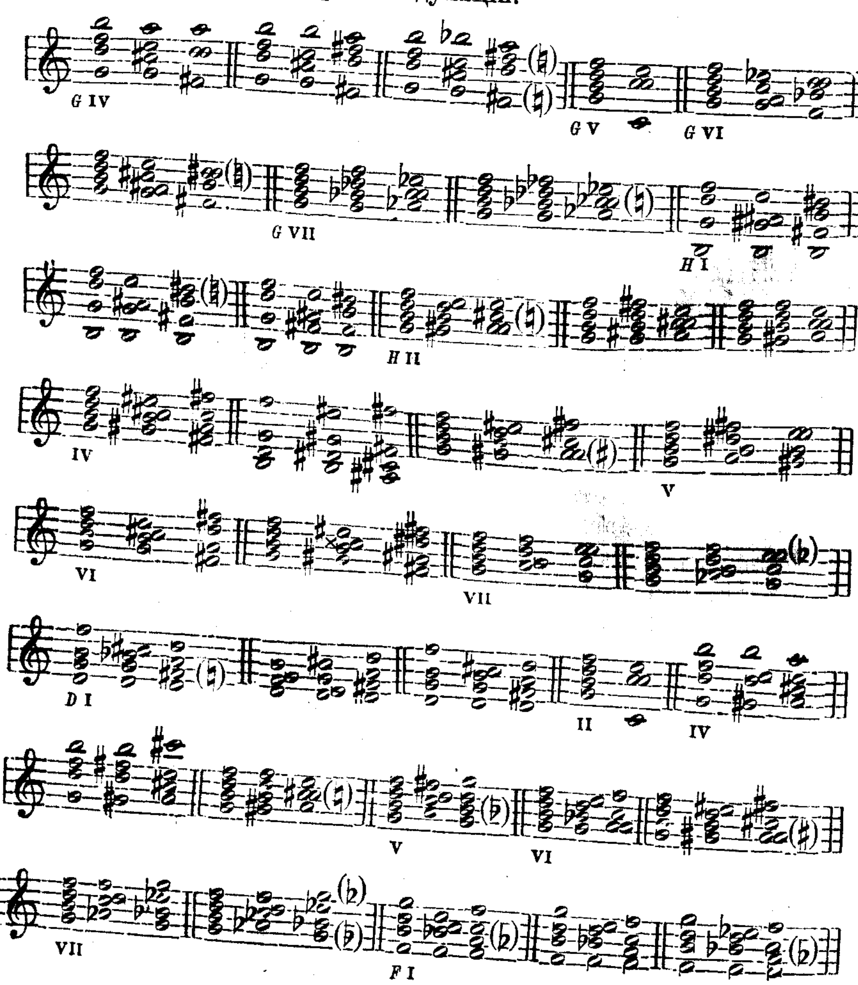
Не беремся судить о пригодности той или другой комбинаціи, предоставляя это личному вкусу и требованіямъ извѣстнаго момента въ сочиненіи.

Въ особенности неоцѣненныя услуги оказываетъ ложная послѣдовательность при быстрыхъ и рѣшительныхъ модуляціяхъ; часто бываетъ достаточно только одного промежуточнаго аккорда, чтобы перейти въ новый строй. Предлагаемъ здѣсь ложныя послѣдовательности съ помощію V7 аккорда. Для этого нужно вспомнить, какіе аккорды способны модулировать. Это суть: 11 и 13 аккорды, 7 аккорды на V и на VII ст. въ мажорѣ и минорѣ и ихъ обращенія; далѣе: всѣ эти аккорды заключаютъ въ себѣ вводный тонъ и строются на I, II, IV, V, VI и VII—на всѣхъ ступеняхъ гаммы за исключеніемъ III-ей, — слѣдовательно стоитъ только вообразить себѣ по очередно каждый тонъ V7 аккорда одного изъ названныхъ ступеней новаго строя и сообразно тому вести прочіе голоса въ одинъ изъ видовъ вводнаго аккорда. Пусть данный аккордъ будетъ ; представимъ себѣ *g* тоникой новаго строя и сообразно этому поведемъ голоса въ 11 и 13 аккорды, — тогда получимъ:



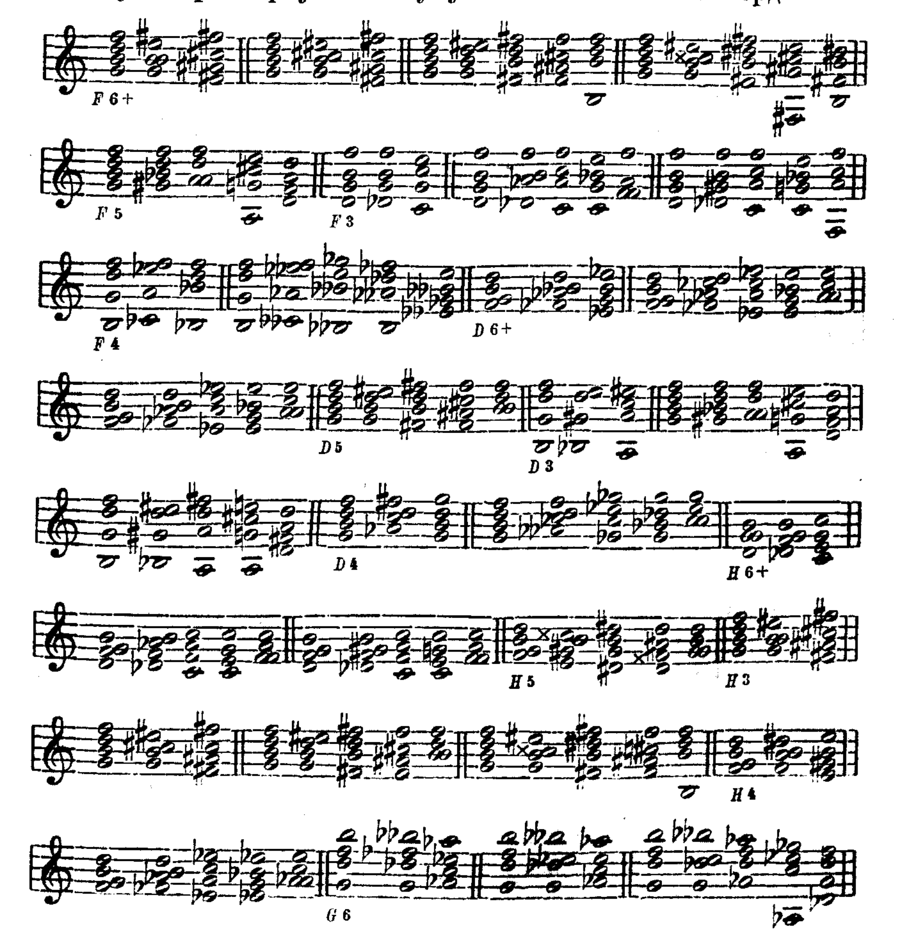
После того представимъ себѣ *G* второй ступенью (въ *F-dur*); на второй ступени построены: $^4{}_3$V аккордъ, $^6{}_5$VII акк. въ мажорѣ и минорѣ, слѣд. будемъ имѣть:

Продолжая поступать далѣе такимъ же образомъ, получаемъ разнообразныя и быстрыя модуляціи.





Ложная послѣдовательность посредствомъ чрезмѣрныхъ секстаккордовъ еще болѣе обильна неожиданными комбинаціями. Исходя и въ этомъ случаѣ изъ V7 аккорда, мы будемъ поочередно принимать каждый его тонъ за основной, тэрцію, кварту, квинту и чрезмѣрную сексту увеличеннаго секстаккорда.





О фигураціи.

Фигураціей называется преобразованіе первоначальнаго простѣйшаго вида аккордовъ помощію измѣненія ритма, введенія проходящихъ и прикрашивающихъ нотъ и дробленія аккордовъ на ихъ составныя тоны.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ цѣль, къ которой стремятся, состоитъ въ приданіи гармонической фразы большей подвижности, большаго интереса. Смотря по характеру измѣненій, претерпѣваемыхъ аккордами, фигурація можетъ быть ритмическая, гармоническая и мелодическая, хотя въ сущности она должна бы была быть названа постоянно ритимической, потому что ритмъ не чуждъ всѣмъ названнымъ измѣненіямъ. Наиболѣе употребительна фигурація гармоническая. Она состоитъ въ томъ, что тоны аккорда являются не вдругъ, а слѣдуютъ одинъ за другимъ въ извѣстномъ опредѣленномъ порядкѣ; порядокъ послѣдованія ихъ образуетъ какую нибудь гармоническую фигуру, которая должна повторяться безъ измѣненія на пространствѣ большаго или меньшаго числа тактовъ. Фигуры, образуемыя трезвучіемъ или вообще аккордомъ трехтоннымъ, суть слѣдующія:



Фигуры, образуемыя аккордомъ четырехтоннымъ.

Выбравъ для фигураціи одну изъ предложенныхъ фигуръ, проводятъ ее по возможности черезъ всѣ аккорды гармонической фразы, не измѣняя ея первоначальной формы. Не смотря на то, что раздробленный или арпеджированный аккордъ есть форма чисто инструментальная,—и здѣсь должны быть соблюдаемы правила голосоведенія; каждый диссонансъ въ своемъ мѣстѣ долженъ быть разрѣшенъ, не допускается запрещенныхъ параллелизмовъ, удвоеній и пр. Пусть напр. данная гармонія будетъ такая:



Воспользуемся одной изъ вышеприведенныхъ фигуръ для фигураціи этой фразы.



Иногда гармоническая фигурація соединяется съ мелодической.



Въ фигураціи аккордовъ могутъ быть допущены и удвоенія, которыхъ въ самомъ аккордѣ не было; это дѣлается съ цѣлью дать болѣе простора движенію верхнихъ голосовъ.



Приводимъ еще примѣръ часто ритмической и мелодически-ритмической фигураціи.

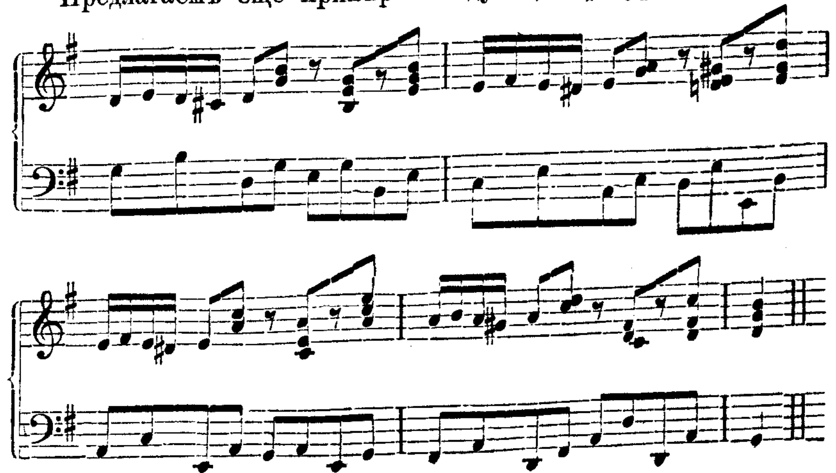


Простаго взгляда на конструкцію фигураціи въ приведенныхъ примѣрахъ достаточно, чтобъ убѣдиться въ томъ, что четырехголосная гармонія превратилась какъ бы въ двухголосную: бассъ и верхній фигурованный голосъ. Но можно помощію мелодической фигураціи сохранить всѣ четыре голоса, проводя фигуру попеременно черезъ всѣ голоса или же снабдивъ каждый голосъ особенной фигурой, которая бы его отличала отъ другихъ.

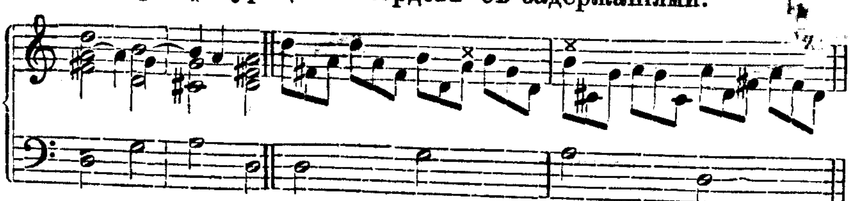


Послѣдній изъ этихъ примѣровъ представляетъ смѣшанную фигурацію: въ сопранѣ мелодическая, въ альтѣ ритимическая и въ тэнорѣ гармоническая.

Предлагаемъ еще примѣръ слѣдующей фигураціи.



Примѣръ фигураціи аккордовъ съ задержаніями.



Въ случаѣ, если бы длительность какого-либо аккорда не соотвѣтствовала протяженію цѣлой фигуры,—ее можно сократить на половину, взявъ начало или конецъ ея.


Данная гармонія.


Фигурація.





Опечатки.

Стр.		Строка	*Напечатано:*	*Читать:*
Стр. 5	строка	7 съ верху	Обращеніе	Обращеніемъ
» 18	»	5 съ верху	тактъ 6-ой	
» 24	»	6 съ низу	перевышали	превышали
» 26	»	7 съ верху		
» 26	»	7 съ низу	секвензными	секвентными
» 27	»	7 съ низу	секвензнаго	секвентнаго
» 27	»	1 съ низу	неосторожности	неестественности
» 29	»	13 съ верху	тактъ 6-ой	
» 31	»	15 съ низу	Увеличеніе	Удвоеніе
» 32	»	1 съ низу	тактъ 7-ой	II I
» 33	»	2 съ верху	тактъ 2-ой	II
» 33	»	2 съ верху	тактъ 5-й VI	IV
» 34	»	8 съ верху	во	но
» 36	»	4 съ низу	тактъ 2-ой Хуже. Лучше.	Хуже. Лучше.
» 38	»	8 съ верху	тактъ 6-ой бVII	бVI
» 40	»	3 съ низу	на IV-й ступени	на VI-ой ступени
» 41	»	6 съ верху	тактъ 5-й	
» 43	»	2 съ низу	тактъ 4	

Стр.	Строка	*Напечатано:*	*Читать:*
45	4 съ верху	тактъ 7	
48	11 съ верху	тактъ 3	
49	7 съ верху	при этомъ должна разрѣшаться	при этомъ 7-ма должна разрѣшаться
49	12 съ низу	тактъ 1	
52	8 съ низу	тактъ 4 IV	6VI
52	8 съ низу	тактъ 7 $^6_4$IV	$^6_4$VI
55	9 съ низу	тактъ 3	
55	5 съ низу	образованіями	обращеніями
58	17 съ верху	тактъ 9 2IV 6IIV	2IV 6VII
61	1 съ низу	Введеніе I_7 аккордъ	Введеніе I_7 аккорда
62	5 съ низу	тактъ 7 $^6_5$ IV	$^6_5$ VI
64	9 съ верху	принять за переходящій	принять за проходящій
66	8 съ низу	тактъ 2-ой 2 IV	2 VI
68	2 съ низу	тактъ 6-ой c	c
69	3 съ верху	своему звуковному	своему звуковому
69	4 съ верху	можетъ находиться	можетъ обходиться
89	7 съ низу	тактъ 6	
91	16 съ верху	но это отстанваніе	но это отставаніе
91	1 съ низу	тактъ 2	
94	5 съ низу	тактъ 4	

Стр.	Строка	*Напечатано:*	*Читать:*
96	10 съ верху	тактъ 3	
96	12 съ верху	тактъ 1	
101	12 съ верху	параллельные аккорды	параллельные 6 аккорды
103	5 съ верху	тактъ 4	
104	9 съ верху	чтобы быть понятными	чтобы быть понятыми
107	16 съ верху	дѣлается въ миноромъ	дѣлается въ минорномъ
107	18 съ верху	слѣдоватильно такъ	слѣдовательно такъ
110	12 съ низу	Прохожденіе	Происхожденіе
110	11 съ низу	въ мажоръ оно образуется	въ мажорѣ они образуются
115	8 съ верху	обрашенныхъ въ аккордѣ	образованныхъ въ аккордѣ
117	5 съ верху	къ заключенію частнымъ	къ заключенію частнымъ
126	6 съ низу	1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6;	1:2, 2:3, 3:4, 3:5, 4:5, 5:6;
128	1 съ низу	4) одновременная	4) одноименная
131	13 съ низу	малые 7 аккорды находятся	малые 7 аккорды негодятся
138	10 съ низу	тактъ 2	
140	7 съ низу	тактъ 2	
142	5 съ верху	тактъ 3	
150	4 съ верху	тактъ 1	
151	1 съ низу	тактъ 1	
157	12 съ низу	тактъ 2	